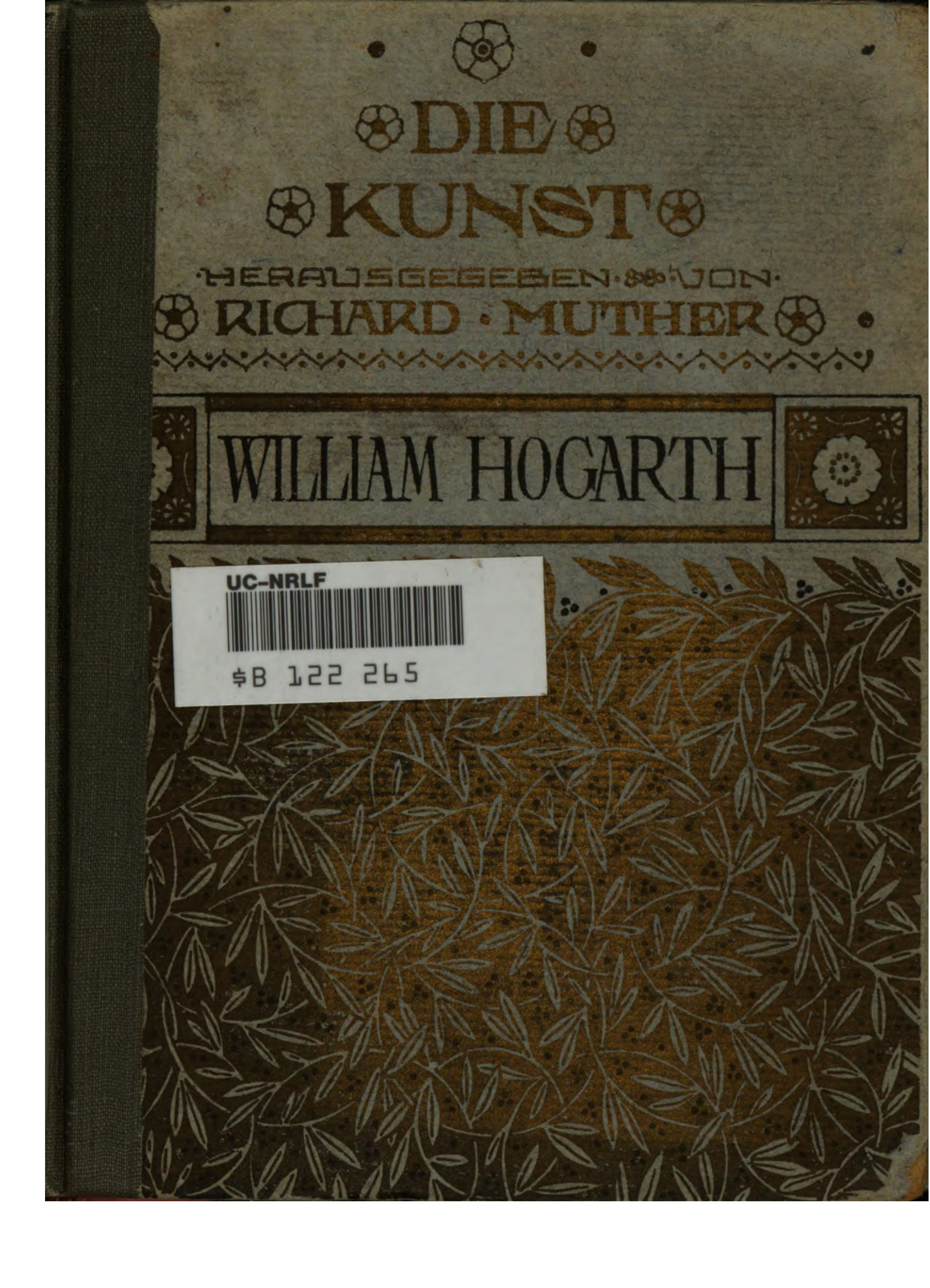
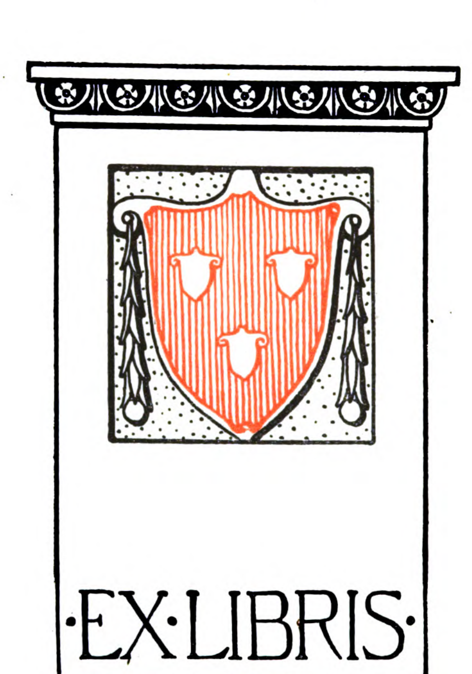
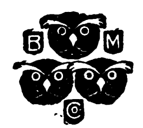

DIE
KUNST
HERAUSGEGEBEN VON
RICHARD · MUTHER
WILLIAM HOGARTH
UC-NRLF
$B 122 265


·EX·LIBRIS·




B
M
C

DIE KUNST · SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN · HERAUSGEGEBEN VON · RICHARD MUTHER ·

· ZWÖLFTER BAND ·

Fortsetzung auf nächster Seite

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Unsere Mitarbeiter:

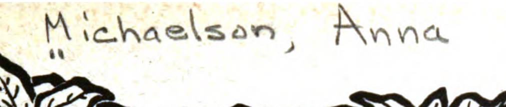
HERMANN BAHR · MALCOLM BELL HANS BETHGE · OSCAR BIE · OTTO JULIUS BIERBAUM · GEORG BIERMANN FRANZ BLEI · E. W. BREDT · W. FRED OTTO GRAUTOFF · CORNEL. GURLITT JARNO JESSEN · RUDOLF KLEIN · ERICH KLOSSOWSKI · PAUL LANDAU · MAX LIEBERMANN · HANS MACKOWSKY MAX MARTERSTEIG · EDUARD VON MAYER · JULIUS MEIER-GRAEFE FRIEDR. PERZYŃSKI · RAINER MARIA RILKE · HANS ROSENHAGEN · EMIL SCHAEFFER · KARL SCHEFFLER · FRANZ SERVAES · HANS W. SINGER · FRITZ STAHL · HERM. UBELL · HERM. UHDE-BERNAYS · WILH. UHDE · ALB. ZACHER.

BARD, MARQUARDT & CO. BERLIN W. 62.

London, National-Gallery

SELBSTPORTRÄT





DIE KUNST

HERAUSGEGEBEN · VON
RICHARD MUTHER

WILLIAM HOGARTH

VON

JARNO JESSEN

pseud.

MIT EINER PHOTOGRAVÜRE UND NEUN VOLLBILDERN IN TONÄTZUNG

ZWEITE AUFLAGE

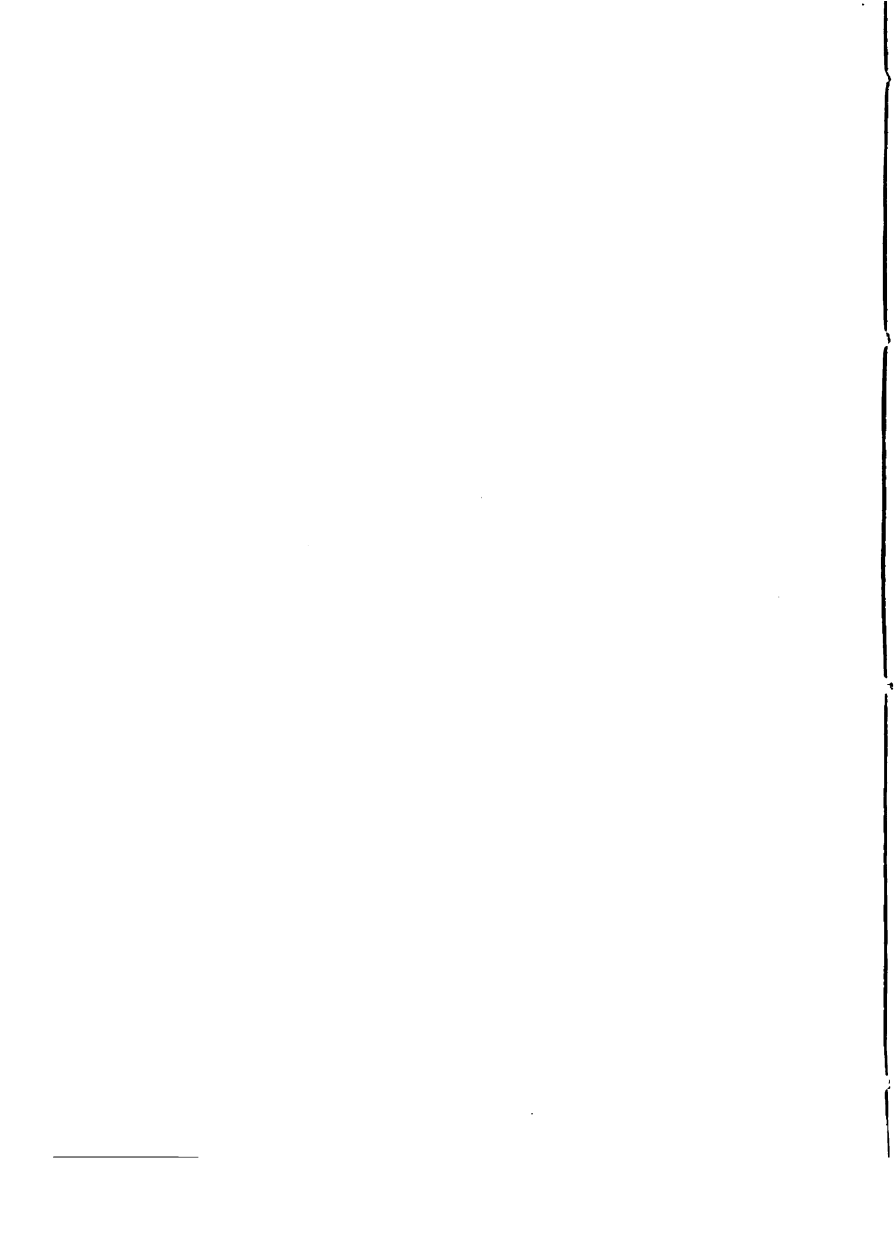
BARD. MARQUARDT & CO.

HERRN DIREKTOR

FRANZ HERMANN MEISSNER

IST DAS KÜNSTLERPORTRAIT EINES GENIUS DER EMPIRIE

IN DANKBAREM GEDENKEN ZUGEEIGNET



HOGARTHS KÜNSTLERISCHE INDIVIDUALITÄT

HOGARTH ist ein Unikum in der englischen Kunst wie Shakespeare. Er ist lebendiger als alle Lebenden und lebendiger als alle Toten. Könnte er heute wieder auferstehen, er müsste aufs neue den Ausgangspunkt seiner vaterländischen Malerei bedeuten. Sein Werk ist der Gegenpol der seichten Genreliebhaberei und der klassizistischen Posensucht seiner Zeit. Es ist der Gegenpol des präraphaelitischen Ästhetentums, das seit einem halben Jahrhundert die praktischen Instinkte seiner Landsleute hypnotisiert. Er ist der Todfeind alles Verlogenen, der Fanatiker des unverblümten Urteils. Die Kunst, die er uns hinterliess, ist nicht dem parnassischen Gipfel entsprossen, sie wurzelt fest in der Scholle. Sie will ein Erziehungswerk leisten und züchtigt nach überwundener Sitte mit Rutenstreichen.

Aber Hogarth ist mehr als das pinselpädagogische Gegenstück der Fielding und Richardson. Er ist auch gleichzeitig der Maler pur sang, der Schönheitsenthusiast. Diese schon zu seiner Zeit unterschätzte geheime Sehnsucht seiner Seele hat ihn um so schärfer in das Lager der Zeitopponenten getrieben, hat Menschenhass aus der Fülle der Liebe geboren. Wir glauben Hogarth zu kennen, weil wir seine Kupferstiche kennen. Wir sollten, um sein wahres Antlitz zu schauen, in England seinen Spuren als Maler nachgehen und den geistreichen Irrtum seiner Feder, die Analyse der Schönheit aufmerksam studieren. Hogarth teilt das Schicksal gewisser Ausgrabungen: Ein Torso wird als die oder die Gestalt fixiert, man findet nach und nach seine übrigen Teile, und statt des Menschenbildes steht der Heros vor uns. Erst vor einigen Jahren ist solch ein neues Hogarth-Glied aufgefunden worden, das Porträt seiner jüngsten Schwester Ann. Wir stehen heut vor ihm in der Londoner National-Galerie, und fragen uns: Wie ist es möglich gewesen, dass seine Zeit Hogarth als Maler so grausam verkleinerte! Wir fragen uns das Gleiche vor seiner Sigismunda und vor dem Gemälde-Cyklus der Marriage à la mode und häufig, wo ihm die Zerstörerin Zeit noch gestattet, ein Plaidoyer in Farben abzuhalten. Man hat ihn verspottet, weil er sich wegwerfend gegen die alten Meister äusserte, aber die moderne

Psychologie erklärt Bosheit als Ausdruck unerträglicher innerer Qual, und sie entschuldigt die Eigenliebe des Selfmadetums. Hinzulauschen haben wir auf Hogarths leidenschaftlichen Ausbruch bei der Erzählung, dass ihn jemand als Porträtisten neben Van Dyck gestellt habe: „Da hatte er recht, bei Gott! Gebt mir nur die Zeit und lasst mich meinen Gegenstand wählen.“ Oder wir müssen seine Ansicht über Johnsons Kunst der Unterhaltung bedenken: „Sein Gespräch war neben dem anderer wie Tizians Malerei neben Hudsons. Aber behalten Sie das für sich; denn die Kenner und ich liegen im Krieg, und die denken, weil ich sie hasse, dass ich Tizian hasse, und meinetwegen.“ Es ist auch symptomatisch, dass er, trotz seiner zur Schau getragenen Kühle gegen die toten Riesen, mit eigener Hand eine Van Dyk-Büste als Emblem seines Hauses fertigte, und dass er die Geburtsinsel der Aphrodite — Cyprus — als Inschrift seines Wappens wählte.

Ja dieser Hogarth, der wie ein Kriminalrichter in den schmutzigsten Winkeln seiner Zeit herumstöberte, um dann durch künstlerischen Anschauungsunterricht abzuschrecken, der jede Schwäche seines Volkes der öffentlichen Lachlust preisgab, war in seiner geheimsten Seele auch ein Schönheitsanbeter. Er war es nicht nur in dem Sinne, wie alle Satire verkappter Hymnensang ist, er war es, weil er auch gelegentlich

frei die Schönheit bekannte. Die aristophanische Seele war die stärkere in ihm; aber immer hat die sophokleische neben ihr bestanden. Die Zeit ist vielleicht für die englische Kunst nicht allzufern, wo sich im Kreislauf der Dogmenherrschaft der Begriff Hogarth als neues Dogma aufrichten wird. Bereits vor einem halben Jahrhundert ist aus der Mitte der englischen Künstlerschaft, mit Hilfe präraphaelitischer Führer, der Hogarth-Club gegründet worden, und gerade jetzt ist eine energische Bewegung von Malern und Litteraten im Gange, um das Hogarth-Haus in Chiswick als nationales Eigentum zu erhalten. Das Volk des matter of fact muss sich mehr und mehr auf seine wahre Natur besinnen. Es wird einmal, der schmachtenden Pose müde, Bewegungsfreiheit für den natürlichen Menschen wollen. Dann wird Hogarths schwingender Pinselzug der linearen Feierlichkeit präraphaelitischer Schulung weichen, und mittelalterliche Treibhauskulturen der Porträtierung wirklichen Lebens.

Nichts ist für gewisse Künstler ungerechter als ihre Fixierung auf ein Kennwort. Oft genug hören wir Hogarth als den Sittenschilderer des Kleinbürgertums gepriesen. Wir thun einen Blick in die heissatmige Dramatik seiner Zeugungskraft und lebendiger als die Toten Signorellis und Michelangelos feiert die Menschheit Hogarths vor uns ihre Wiederauferstehung. Mitten hinein in seine Zeit reisst er uns fort. Der Adel, die

Gelehrten, die Künstler, das Militär, der Bürger und Kleinbürger, selbst die trostlos Enterbten des Schicksals drängen an uns heran; aber nicht wie die Schatten des Styx, sondern wie die Gegenwart selbst beängstigend lebendig. So kolossal ist ihre Blutsenergie, dass wir uns wie mitten in einem Gedränge fühlen, die Ohren werden betäubt, die Augen verwirrt. Was die beiden Veteranen der Kunst, Hokusai und Menzel, als höchstes Ziel ihres Könnens erstrebten, das bewegte Leben, hat vor bald zwei Jahrhunderten Hogarth erreicht. Man seufzt in der englischen Kunst nach Kompositionstalenten für die Monumentalmalerei. Edle Meister wie Leighton, Burne-Jones und Watts haben ihr Höchstes an die Erreichung dieses Zieles gesetzt. Ein einziges Mal hat die englische Kunst ein Genie der Komposition wie William Hogarth besessen, aber der Zeitgeschmack und die Brotfrage zwangen ihn, sich in die Kleinmanier des Stechers einzuengen. In dieser Miniaturkunst wieviel Geist und Verve, wieviel Raumbewältigung und Beherrschung der Massen. Sie wächst riesengross, wenn wir ihren Inhalt studieren. Sie erweitert sich zum Spiegelbild einer ganzen vollpulsenden Zeitepoche.

Es ist mit Entrüstung erklärt worden, dass Hogarth einen glorreichen Abschnitt englischer Geschichtsentwickelung mit der Verkleinerungssucht eines Thersites glossiert habe. Das Old England seiner Tage war allerdings die Zeit einer

unerhörten politischen Expansivkraft, die Zeit, die das Weltregiment der englischen Flotte feststellte und dem Liberalismus Bahn brach. Aber es war auch zugleich im Innern das Land der lockeren Moral, der Luxussucht, der kirchlichen Heuchelei, der politischen Käuflichkeit, der Kartenspiele, der Hahnengefechte, der Marionettentheater und der italienischen Primadonnenwirtschaft. „Es gab wohl kaum einen übermütigeren, lustigeren, bunteren Jahrmarkt des Lebens“ hat Thakeray auf diesen Abschnitt ausgerufen, und in den witzigen Schilderungen Walpoles, den ergötzlichen Plaudereien Steeles sind die Blätter dieser Zeitchronik nachzuschlagen. Glücklicherweise hatte Hogarth sich nur um diese Politik des Innern gekümmert; denn als er seine Kunst in den Dienst der grossen Tagesfragen zu stellen begann, hat er schweres Herzeleid über seine letzten Lebensjahre heraufbeschworen.

Während seines ganzen Schaffens sehen wir den Hang, als Maler eine Rolle zu spielen und zuweilen auch grosse Historien zu gestalten, wie ein abgetötetes Lebensorgan in ihm aufzucken. Immer aufs neue versetzt ihm die Zeitkritik einen Faustschlag. Ihr wollt nicht, dass ich euch Farbenfeste bereite und manchmal auch von jenseits unserer engen Zeitlichkeit grosse Stoffe mit tragischer Note und pathetischer Geste male, hören wir Hogarth ingrimmig geloben, nun wohl, dann sitzt mir nur immerfort als Modelle,

ihr Stutzer und Heuchler, ihr Neidlinge und Wollüstlinge. Ich will euch ganz naturgetreu wiedergeben. Deshalb konnte ein Freund behaupten: „Wir zittern alle, wenn er den Stift in die Hand nimmt. Er hat das seltene Talent, in Farben an den Galgen zu bringen.“ Deshalb wuchs seine satirische Anlage so unheilvoll, dass es scheint, als habe Hogarth absolut kein Organ für das Edle besessen, deshalb wurde er zum Darsteller des Schlechten und Verächtlichen. Aber er malte das Laster aus Furor für die Tugend, er watete im Sumpf, weil er in die reine Luft empor wollte.

Hogarth steht ohne Vorläufer und Nachfolger in der englischen Kunst. Was in ihm von der Grazie des Rokoko nachklingt, bildet das Ornament, nicht die Struktur seines Werkes. Der robuste Sensualismus der Niederländer traf in ihm auf den gleichgearteten Wesenskern. Es ist von dem Wissen gesprochen worden, das er dem grossen Vorläufer Callot dankte. An ihm hat er in seinen frühen Studienjahren gelernt. Aber in dem Maaße seiner stärkeren Individualität hat der angelsächsisch derbe Engländer den graziösen Franzosen überragen müssen. Hier Deklamation und Finesse, und hier Naturtreue mit den Vollaccenten des Kraftmenschen. Wenn Callot durch das Geschick der Raumdisposition überragt, erobert Hogarth durch dramatischen Puls und Intensität des Gesichtsausdrucks.

Den Höllenbreughel hat man gegen Hogarth ausspielen wollen, weil seine Groteske, und in viel höherem Masse seine eminente Bewältigung grosszügigen Landschaftsterrains mit miniaturhafter Menschenstaffage erstaunlich wirken. Womit vermöchte jedoch der geistlose Holländer uns sonst noch zu fesseln, während Hogarth durch das unerschöpfliche Dramenrepertoire seines Pinsels und seiner Stechernadel jede Fiber in uns spannt.

Unser Daniel Chodowiecki muss es einmal dem Kunstkenner Bertuch in Weimar übel genommen haben, dass er ihn mit Hogarth verglich. In einem Briefe entschuldigt sich der thüringer Schöngeist: „Albern war es von mir etc. etc. —, Sie sind etwas Anderes, Sie sind in vielen Stücken mehr als Hogarth. Man thut allezeit unrecht, wenn man ein Originalgenie mit dem Maasse eines anderen messen will. Bloss Sucht, zwischen zwei Genien Parallelen zu ziehen, die mir zuweilen anklebt, hat mich verleitet." Nun, die Anerkennung der Parallele hätte ebensowenig Chodowiecki kleiner gemacht, als ihre Verfechtung den Bertuch. Chodowieckis Wertschätzung kann die des Hogarth nicht schmälern. Der gute Chodowiecki, der jeden Morgen pünktlich im Kreise seiner Familie Betstunde abhält und Sonntags regelmässig zur Kirche geht, war ein anderer als der Hogarth, den kein Teufel schreckte. So unübertrefflich der Deutsche die

Sentimentalität und das Precieusentum seiner Zeitepoche aus den Produkten der Litteratur nachzuempfinden verstand, so wertvolle Materialien er der Kostüm- und Kulturkunde hinterliess, er war nicht selbstschöpferisch in dem Sinne des Engländers, der in den Salons, auf der Strasse, in den Wirtshäusern, in den Lasterhöhlen des Londoner Pandämoniums seine Typen festnagelte. Sie verhalten sich ähnlich wie Gavarni zu Daumier. Hier Decenz und vornehmes Stilgefühl, hier impulsiver Ungestüm und nichts als die Unerbittlichkeit des Thatsächlichen, ja diese noch häufig durch wagemütige Phantastik bis in die Groteske übertrieben oder zur Caricatur herabgezerrt. Sittenschilderer sind sie alle beide; aber man vergleiche Chodowieckis Darstellung des Leben eines Liederlichen mit der Hogarths. Über die Wiedergabe des Kusses wagt sich der Deutsche nicht hinaus, der Engländer kennt keine Schranke für den Furor seiner Berichterstattung. Bei Chodowiecki auch eine Dramatik, aber meist die der Geste. Hogarth führt seine Tragödien und Possen und Tragikomödien vor allem in den Gesichtern seiner Akteure auf. Das Lachen in jeder Nuance, das Weinen, die Schlauheit, die Begierde, das Verführerische, das Dämonische, das Harmonische —, das Ewigmenschliche in jeder Form ist seine Domäne. Es hat nie einen stärkeren Meister der physiognomischen Charakterschilderung gegeben.

Wie gering ist unser Wissen von dem Lebensgang dieser tausendseelischen Individualität. Wir möchten den Boswell oder Eckermann bei ihm spielen, aber die Wogen der Zeit haben seine Biographie überspült wie ein gleichgültiges Wrack, ihr Formen und Farben genommen. Es ist schwer, aus diesen Resten die Ganzheit zu finden. Lieblos hat es Walpole gethan, kurzsichtig Nichols, moralisierend Trusler. Viel, viel zu festlich, wie im spanischen Kronmarschall Tritt, sagt Lichtenberg, habe sein Vorläufer Ireland das Werk Hogarths kommentiert. Uns selbst erscheint Lichtenberg so gelehrt und so witzig, dass wir oft Hogarth über Lichtenberg vergessen müssen. Seit der grossen Hogarth-Ausstellung des Jahres 1862 steht die Thatsache fest, dass es einen Maler Hogarth wie einen Stecher Hogarth gegeben hat. Mit diesem Resultat muss der moderne Biograph die Kampfnatur des Meisters beleuchten.

ERERBTES UND EIGENES

IN Hogarths Stammbaum liegen die Grundstoffe angedeutet, die in seiner Natur als wesentliche Elemente hervortreten. In dem gesunden Seengebiet der Berglandschaft Westmoreland, in Kirkby Thore, im nördlichen England, wurzelt sein Geschlecht. Landwirtschaft war die Tradition der Vorfahren, Bodenständigkeit also die Vorbedingung ihrer Naturen. Klar und fest wie der Stein, der dort gebrochen wird, und der die Wohnstätten erbaut, scheint uns der puritanische Menschenschlag der Bewohner. Aber auch an den Muskelmenschen des Hogarthgeschlechtes bewies Mutter Natur die Genialität ihrer Zeugungskraft. Es beliebte ihr, bereits an einem Onkel unseres Malers das Experiment neuer Blutmischung vorzunehmen: sie machte ihn zum Künstler. So bekommt die gerade Linie ihre Abweichung, etwas Königliches tritt auf unter dem Bauerntum. Dieser

Onkel wird der Provinz Shakespeare. Er bearbeitet klassische Stoffe und macht sie wirksam durch die Skrupellosigkeit seiner Zunge. Er redet im heimatlichen Dialekt. Er will moralisch erziehen und geht deshalb der Unmoral furchtlos zu Leibe. Es wird erzählt, dass er grösseren Zuspruch hatte als der Prediger. Wie schade, dass uns kein Bildnis dieses Onkels bewahrt wurde. Es müsste frappante Ähnlichkeit mit dem Neffen zeigen. In Hogarths Vater tritt eine neue Abweichung auf, — die Neigung zur Gelehrsamkeit. Verhängnisvoll treibt sie ihn aus der Stille des Landlebens nach London. An der Centralstelle des Existenzkampfes fristet der Provinzgelehrte ein mühseliges Leben als Lehrer und Presskorrektor. Er thut in seinen Freistunden Galeerendienst in der Komposition eines lateinisch-englischen Diktionärs. Über Hogarths Mutter liegt absolutes Dunkel gebreitet. Wir wissen nur, dass sie der treibende Willen war, der den ursprünglichen Familiennamen Hogart (Igelkunst) in Hogarth umgestaltete. Dieses einzige Symptom scheint auf eine feinfühlige und ehrgeizige Seele zu deuten. William Hogarth wurde am 27. März 1698 geboren. Er hatte auch noch zwei jüngere Schwestern, Mary und Ann. Wir wissen nur, dass sie in späteren Jahren als Leinwandhändlerinnen durch die Hilfe des Bruders etabliert wurden. Sie hatten auch ein ellenlanges Firmenschild mit einem Bilde von der Hand des berühmten Meisters.

Photo Manseu *London National Gallery*

PORTRÄT DER ANN HOGARTH (MRS. SALTER)

Gemälde

Hogarths Liebling muss Ann, die auf dem Portrait fälschlich als Frau Salter bezeichnet wurde, gewesen sein. Er nahm sie als Witwe ganz zu sich, und sie liegt neben dem Bruder begraben. Das Porträt des herzigen Weibchens kann diese Sympathieen des Bruders nur auf die Nachwelt übertragen. In der Schule, berichtet Hogarth selbst, waren seine Arbeiten bemerkenswerter wegen ihrer Ornamente als wegen des Inhalts. Ungewöhnlich früh ist er auf sich selbst gestellt worden. Als Lehrling, bei dem Silberschmied Ellis Gamble, musste er harte Geduldsproben bestehen. Hier hatte er Wappen und Zeichen auf Metalle zu gravieren. Er sass und arbeitete gewissenhaft. Aber wenn die Freistunden schlugen, muss ihm das Herz gegen die Rippen gepocht haben vor lauter Eifer, das packende Lebensschauspiel draussen auf den Londoner Strassen in sich aufzunehmen. So viel neues Wissen, so viel schlimme und lockende Erfahrung aus dieser „cynischen und sinnlichen, tapferen und grossprecherischen, verderbten und patriotischen Zeit" Old Englands.

Wir können uns den rassigen Jungen mit den scharfen, leuchtenden Augen als Zuschauer in der vordersten Reihe vorstellen, wo eine wandernde Komödiantentruppe ihre Zelte aufschlug, wo ein Hahnenkampf stattfand, wo das Volk sich zu einer Hinrichtung drängte, wo die

Postkutsche ihre Insassen ablud, wo der Polizist den Dandy in seiner Sänfte wegen unbezahlter Rechnungen festnahm, wo die Aldermen in gepuderten Perrücken und Staatskarrossen zum Lord Mayor-Essen fuhren, wo der schottische Fiedler sich aufpflanzte und Strassensänger schauerliche Balladen abzusingen begannen. So viel Empirie für diesen Genius des Empirischen! Aber er braucht diese Reichtümer; denn der Darstellertrieb regt sich in ihm.

Aus dem Wirtshaus kehrt er heim. Er hat eine grosse Prügelei erlebt. Ihm sind die Muskeln gegeben gründlich mitzuhalten, aber das Bild eines blutiggeschlagenen Kameraden hat ihn ausserhalb der Aktion gehalten. Er bringt ihn frappant lebendig abkonterfeit nach Hause. Mit 22 Jahren etabliert er eine eigne Firma als Kupferstecher, und er kann was man verlangt: Wappen, Firmenschilder, Titelblätter, volkstypische Illustrationen für ein Reisewerk, phantastisch-indecente für die Neuen Metamorphosen des Lucius Apulejus. Jetzt schon bewährt er sich als Illustrator des antipuritanischen Hudibras so verständnisvoll, wie 20 Jahre später bei der Illustrierung des Don Quixote. Spuren von Callot haften ihm noch an; aber sein robusterer Genius drängt sich vor, beginnt seine Kraft als Grotesk- und Charakterdarsteller zu zeigen.

Damals kommt auch schon die Lust zu den Farben. Er hat zahlende Kunden, und er kann

sich einen Kursus in der Schule des berühmten Akademikers, des Hofmalers Sir James Thornhill leisten. Für einen Teppichwirker entwirft er eine grosse Phantasiekomposition „Das Element der Erde“. Das Bild wird ihm zurückgeschickt, weil er nur ein Stecher ist. Es ist die erste Wunde, die seinem Malerehrgeiz geschlagen wird. Sein Talent muss dem Direktor Thornhill aufgefallen sein, denn wir hören von einer Intimität mit dem Schüler. Wie eine leuchtende Vision mag Hogarth damals das Erscheinen von des Meisters einzigem, reizendem Töchterlein in der Malschule empfunden haben. Sie zu erobern, wurde sein geheimer Ehrgeiz, und dies muss den Entschluss, Porträtmaler zu werden, bestärkt haben.

Nun malte Hogarth Menschen, Einzelbildnisse und Familienbilder — Konversationsstücke — wie man damals sagte. Er hatte kleine Formate nach dem Zollstab auszumessen. Das Treffen wurde ihm leicht, aber das Schmeicheln nicht, und das bereitete ihm Ärgernisse. Einen alten Lord malte er genau so hässlich, wie er ihn fand, und erhielt das bestellte Bild zurück. „Wenn seine Lordschaft nicht das Bild binnen drei Tagen abholen lässt, geht es unter Hinzufügung eines Schwanzes und anderer Anhängsel an den bekannten Tierbudenbesitzer Hare, der es ausstellen wird“, schrieb Hogarth. Er erhielt sein Geld und der Lord verbrannte das Werk. Mut be-

wiess er in sozialreformatorischen Anwandlungen, die er in Bildern mit Porträts nach Zeitgenossen bethätigte. Dem Ingrimm über die Misshandlungen von Gefangenen macht er durch die Kompositon „Verhör des Gefangenwärters Bambridge (1729)“ Luft, desselben Bambridge, dessen Prozess alle Welt in Spannung verfolgte. Ein Verkehr, wie der mit Jonathan Tyers, dem Besitzer des grossen Vergnügungslokals Spring Gardens in Vauxhall muss ihm besonders anziehend gewesen sein, denn unter den Scharen von Vergnügungszüglern hielt er reiche Skizzenernten.

Für Spring Gardens malte er den Bildercyklus „Die vier Tageszeiten“ (1738). Es wurde eine andre Charakteristik der Tagesabschnitte als Raphael sie einst in seinen Vigilien empfunden hatte. Bei Hogarth sitzt die Fama zur Taufe, bei Raphael das Trio der Grazien. Was Spottsucht, Franzosenhass und Clownsderbheit zusammenbrauen konnten, wurde in diesen Ausschnitten aus dem Alltagsleben des westcentralen London festgehalten. Der „Morgen“ zeigt die fortglimmende Brunst einiger Nachtschwärmer im Markttreiben. Er zeigt die dadurch entfachte Fleischeslust auf dem Gesicht einer kirchgängerischen, alten Jungfer. Für die Schilderung des „Mittag“ benutzt der Künstler eine Volksscene nach der Trauung eines französischen Pärchens. Wieder bildet ein Gotteshaus den Hintergrund. Aber der Vor-

geschmack flitterhafter Flitterwochenstimmung, und die Häufung derber Gassenepisoden ergeben nur eine Komposition im Stile Louis douze. Eine Eheparodie in pastoraler Umrahmung bringt der „Abend“. Mit Weib und Kindern wandelt der Bürger Luft schöpfen, und es wird klar, dass wachsende Familienfreuden geminderte Jugendillusionen bedeuten. Verrät es sich hier, dass Hogarth den Molenaer und Ostade auf die Finger geschaut hatte, so zeigt er auf dem vierten Bilde, der „Nacht“, dass er die Lichteffekte, die Honthorst den Holländern aus Italien brachte, zur grotesken Aufhöhung einer geräuschvollen Strassenscene gern verwendete. Hier mischen sich Mondstrahlen, Laternenlicht, Feuerwerk und Kerzenschein, um an einem nationalen Festtag eine umstürzende Postkutsche, den Weinfälscher und das schwankende Mitglied eines Freimaurerordens in die rechte Beleuchtung zu rücken. Wer so furchtlos schilderte, dem konnte auch der Mut des Handelns nicht fehlen. Damals entführte Hogarth die kaum achtzehnjährige Tochter Sir James Thornhills und heiratete sie. Er hatte ein Recht, als Drachentöter der Unmoral aufzutreten; denn er gab in seiner 34jährigen, glücklichen Ehe das Beispiel eines tadellosen Gatten. In der Zeit seiner jungen Liebeswonnen mit dem holden, tugendhaften Weibchen, in der Zeit, als es seinem Ehrgeiz gelungen war, ein lebendiges Stück vornehmer, akademischer Sphäre

endgültig seinem Lebenslauf einzuverleiben, tritt er plötzlich mit einem Entschluss hervor, der seinen Individualismus für alle Zeiten fixiert. Er dichtet ein bürgerliches Drama und malt es dann in einzelnen Bildern auf die Leinwand. Er will soziale Schäden durch Farbendramen heilen.

DAS GEMALTE SITTENDRAMA



ER „Lebenslauf der Buhlerin“ (1730—33) wird seine erste Tragödie. Der zerstörende Einfluss grossstädtischer Verderbtheit auf die Unschuld vom Lande ist das Thema. Mary Hackabout, die Tochter eines Hilfspredigers in Yorkshire, kommt aus der Provinz nach London. Sie sucht einen Dienst und fällt einer berüchtigten Gelegenheitsmacherin in die Arme. Ein alter Wüstling wird ihr erster Protektor. Sie wechselt ihn rasch mit einem reichen Juden, einem jungen Galan und einem Taschendieb. Die Polizei findet ihr Treiben gemeinschädlich und setzt ihm ein Ziel durch das Zuchthaus. Armut und Krankheit werden dann ihre Begleiter, bis zwei Quacksalber sie mit ihren Rezepten ins Jenseits befördern. Auf den beiden ersten Bildern, den beiden ersten Akten des Dramas, verwandelt sich die solid verpackte Unschuld vom Lande schnell in eine Rokoko-



London, National-Gallery

SELBSTPORTRÄT

Michaelsen, Anna

DIE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON

RICHARD MUTHER

WILLIAM HOGARTH

VON

JARNO JESSEN

MIT EINER PHOTOGRAVÜRE UND NEUN VOLLBILDERN IN TONÄTZUNG

ZWEITE AUFLAGE

BARD, MARQUARDT & Co.

LEBENSLAUF DER BUHLERIN. I. BLATT

Früher Fonthill, Wiltshire, Privatbesitz

Nippesfigur. Im dritten Bild stürmt die Krisis, in Gestalt der Sittenpolizei, etwas jäh herein. Das vierte Bild zeigt bereits die völlige Wandlung im Schicksal der Buhlerin, und die Katastrophe des Todes ereilt sie auf dem fünften Bilde. Das Trauerspiel hat sich in klargegliederter Technik bis hierher abgerollt. Aber Hogarth besass solchen Überfluss an satirischer Laune, dass er auch noch im sechsten Blatt ein Satyrspiel zugab. Es ist ein sic transit von brutaler Erfindung. Um den Sarg der Buhlerin sind die leidtragenden Kolleginnen versammelt. Während der Leichenwagen erwartet wird, steigert man Trauergefühle durch Branntwein und benutzt den Sargdeckel als Schanktisch. Ein Priester ist auch zugegen; aber die Nähe einer sündigen Nachbarin hat ihn animalische mit geistlichen Pflichten verwechseln lassen. Dieses gemalte Theaterstück war durch lebendige Modelle ganz aktuell gemacht. Die Physiognomieen, selbst die Namengebung der Personen waren aus der chronique scandaleuse des Tages entnommen. Man staunte auch über das ganz eigenartige Detail. Auf jedem Bilde spielte es gleichsam die zweite Charge. Die festgebundene Gans im Korbe der angereisten Landdirne, die so sehnsüchtig mit langem Halse zur Freiheit hinausstrebt, war die Symbolik des Schicksals ihrer Herrin. Aller Zimmerdekor begleitete und glossierte das Thun der Hauptakteurs. wie der Chor der antiken



Früher Fonthill, Wiltshire, Privatbesitz

LEBENSLAUF DER BUHLERIN. I. BLATT

Gemälde. Verbrannte 1755

Komödie die Reden der Helden. Die Käufer drängten sich in Hogarths Laden; 1200 Subskriptionen auf den Cyklus wurden sofort eingetragen. Das Stadtgespräch nahm den jungen Meister als Thema auf. Er war mit einem Schlage ein populärer Künstler, dessen Werk die Dichter des Tages besangen, die Balladenopern-Komponisten in Musik setzten, die Industrie als Warenschmuck verarbeitete, und der Nachdruck schamlos bestahl. Von jetzt ab wurde das Schlagwort „in Hogarthscher Manier" geprägt, und man wusste, dass man damit eine kaustische Grazie, einen Barock mit Rokokoornamentik bezeichnen wollte. Solchem Coup de force konnte auch Hogarths Schwiegervater, der Hofmaler Seiner Majestät Georg II., nicht widerstehen. Er fand die Bilder, die seine Gattin ihm eines Morgens im Salon unter die Augen geschmuggelt hatte, und sein gesamter akademischer Kanon geriet vor dieser Momentanität ins Vibrieren. Mit dem halb unwirschen, halb bewundernden Ausruf „der Mann, der solche Darstellungen liefert, kann auch eine Frau ohne Mitgift ernähren", begann eine endgültige Aussöhnung. Das volle Vertrauensvotum wurde bald in Hogarths Zuziehung zu den allegorischen Deckengemälden des Sir James erteilt, und der Schelm malte als Beitrag einen Satyros unter die olympischen Würdenträger der Thornhillschen Schablone. Für Hogarths Schaffen passte kein zurückgezogenes

So schliesst der Lebenslauf des Verschwenders par excellence. Hogarth braucht die Pauke und Trommel für sein Orchester, weil er überzeugt ist, ein wenig feinfühliges Auditorium vor sich zu haben. Wenn er in der Kontrastfigur der Sarah Young auch einmal die Flöte verwendet, zahlt er der Zeit seinen Zoll, die aus der parteikritischen Stimmung der Pope-Ära in die Herzensverzärtelung Richardsons hinüberglitt. So prallen die Kontraste bei ihm aufeinander, und es dröhnt zuweilen wie vom Lärm der Kolportage.

In einer Zeit seelischer Verletzungen reifte Hogarths drittes Sittendrama „Die Marriage à la Mode" (1745). Gekränkter Künstlerehrgeiz richtete sich gegen die Kreise, die allem frischen Gegenwartsschaffen altmeisterliche Kunst vorzogen. Der Moralist wollte die Ehezustände des Adels aufdecken. Er wollte beweisen, dass Mylord, der seine verprasste Standesehre mit bürgerlichem Golde zurückerkaufen will, nur der Gesinnungsgenosse des Liederlichen ist, und dass seine Mylady der Buhlerin gleichsteht. Ein Menetekel gegen die Gewissenslosigkeit der Upperten-thousand wurde gemalt. Wiederum konnte man einige Rollen dieses Cyklus mit der Hausadresse belegen, die Porträtähnlichkeit war unverkennbar. In der Namengebung der Handlungsträger lag auch hier wieder die Moralisierungssucht der Engländer, die Voltaire so gern in ihrer Kunst nachwies. Hogarth hatte die



London, Soane-Museum

LEBENSLAUF DES VERSCHWENDERS

Gemälde

Namen charakterschildernd gewählt, wie es vor ihm das frühenglische Drama und nach ihm Goldsmith und Sheridan thaten. Er führt folgendes Theaterstück in sechs Bildern auf. Im Palast des Lord Viscount Squanderfield wird das Verlobungsgeschäft abgeschlossen, das die Grafenkrone des leichtfertigen Titelerben gegen den Millionenbesitz der Aldermantochter eintauscht. Das verhandelte Pärchen deutet nur durch die Fülle skeptischer und mürrischer Gesichtssprache den Verlauf des Kommenden an. Die Kollision beginnt bereits während der Flitterwochen. Das nachtschwärmende Beispiel des jungen Ehemannes hat die gelehrige Frau angesteckt. Man verachtet und langweilt sich gründlich. Die galanten Extravaganzen des Hochgeborenen sind schuld, dass die junge Frau einen Gegentrumpf durch eine Verabredung zum Rendezvous ausspielt. Dieses Stelldichein im berüchtigten Wirtshaus wird entdeckt, und der Liebhaber rächt sich an dem Viscount durch einen tödlichen Degenstich. Der Mörder flieht, doch die Arme der Gerechtigkeit erreichen ihn und bringen ihn an den Galgen. Der doppeltverwitweten Vikomtesse bleibt nur der Tod durch Gift. Wiederum führt hier der Zimmerdekor seine Pantomime im Schauspiel auf. Die lüsterne Sakralmalerei italienischer Abstammung wird wie niederländische Bildderbheit zu treffender Glossierung verwendet. Es fallen die Haupt- und Staatsaktionen des Buhlerin- und Liederlichen Cyklus

fort. Die Orchestrierung ist vereinfacht, nur den ausdrucksvollsten, subtileren Instrumenten anvertraut. Alles ist hier auf die Charakterkomödie gestellt, und obgleich sich auf fast allen Bildern bekannte Hogarth-Züge wiederholen, ist in der Grazie des Kompositionszuges, in der Vertiefung der physiognomischen Sprache und in der Vereinfachung und Verfeinerung des gesamten Apparates ein bisher unerreichter Gipfel erklommen. Wiederum wird das Pathos von den Capricen der Narrheit umschwirrt, Hogarth züchtigt und kitzelt, er predigt und kichert. Auch in der Farbenbehandlung der Gemälde welche Zurückhaltung bei herausgeholten Effekten. Wie fein ist die Lichtführung, sind die gebrochenen Töne und der Zusammenklang harmonisierender Lokalfarben. Wie exakt ist die gesamte Durcharbeitung. Welcher Genuss muss es für die französischen Stecher damals gewesen sein, solche Arbeiten zu vervielfältigen. Ein volles Jahrhundert vor Ruskin liegt dem angelsächsisch derben Hogarth schon die goldene Lehre des Finish als eingeborenes Dogma im Blut. Wer ihm die Grobheiten vieler seiner Werke vorrechnen will, muss sich bei ihm selbst die Belehrung holen: „Die Leidenschaften lassen sich durch starke, kühne Striche kraftvoller ausdrücken als durch delikate Stiche. Mein äusserstes Wollen war, sie mitzuteilen wie ich sie fühlte, und da ich zu harten Herzen redete, habe ich sie lieber hart gelassen und den Effekt

durch schnellen Strich gegeben, als ihn durch feine Striche und zartes Stechen schmachtend und schwächlich zu machen“. Er meinte, dass nur ein Mann von sehr ruhigem Gemüt in technischer Finesse verharren könnte. Und weil Hogarth oft den Sturm im Busen trug, hat er oft Krasses geschaffen: — „Den Weisen giebt Gott die Gesetze, den Thoren die Leidenschaft“.

Aus erzieherischem Eifer verfasste er seinen umfangreichsten, den zwölfteiligen Cyklus „Fleiss und Faulheit“ (1747) für die unteren Volksklassen. Er bewies sich als der Routinier der Technik; denn er fertigte ein Dutzend Stiche in grober Schnellschriftmanier. In diesem Doppeldrama fabulierte er stark und arbeitete mit rührseligen und schaurigen Episoden. Der Volkspädagoge, dem kurzsichtige Neidlinge vorwarfen, dass sein höchster Ehrgeiz die Mitgliedschaft in einem Handwerkerklub gewesen sei, ging an sein Amt, und seine Lehren wurden für populäre Verbreitung zu einem Schilling das Blatt verkauft. Nach den Regeln der Traktätchen-Moral war zu sehen, dass der Müssiggang des Weberlehrlings Tom Idle aller Laster Anfang ist und bis an den Galgen führt, dass Godchild, der fleissige Handwerker, des Grossfabrikanten Tochter heiraten und Sheriff, sogar Lord Mayor der Stadt London werden kann. Der Zweck war edel, er musste die Mittel heiligen. Hier unterband Hogarth seine satirische Ader und vermied seine indecenten Drucker. Er

ordnete alles der Tugendtendenz unter, die Witzigkeit des Details war eingestellt. Auf den Physiognomieen der beiden Haupthelden lag schon die Tendenz ausgeprägt. Der Faule sah wie Caracalla aus, der Fleissige wie Fieldings Allworthy. Es ist nur natürlich, dass der Künstler, dem das Gegenstück zu seiner Marriage à la Mode, „Die glückliche Ehe“, nicht gelingen wollte, immer zahm wirkt, wenn er den Tugendsamen und seine Umgebung schildert und immer packt, wenn der Lasterhafte mit seinen Galgenvögeln auftritt. In diesem Cyklus ist die gesamte Charakteristik oberflächlicher. Welches Bündel von grobknochigen Schlemmern hat Hogarth auf dem zwölften Blatt aus den Londoner Citybehörden gemacht. Nur auf dem elften, dem Hinrichtungsbilde, schlägt seine Vollnatur durch. Hier ist ein Volksgedränge geschildert. Man schreit und stösst; aber die Heraushebung von ungefähr einem Dutzend Einzelindividuen ist dürftig, die Masse erscheint allzusehr zur kompakten Majorität verschmolzen.



London, National Gallery

DIE MODEHEIRAT. II. BLATT

Gemälde

KULTURSATIREN



ER Satyros mit den geistreichen Bocksfüsschen spukte zuweilen in Hogarths Inspiration. Wir sollten ihm überhaupt ein Postament errichten, auf dem er als Schutzgottheit der Hogarthschen Laune thront. Auf einem kleinen Subskriptionsbillet zu dem Buhlerin-Cyklus (1731) tritt er wieder auf. Dieses Bildchen ist die glänzendste Titelvignette des gesamten Hogarth-Oeuvre. Die Diana von Ephesus, die Nährmutter alles Lebens, wird von Kunstgenien studiert. Ihr erhabenes Antlitz, ihre vielbrüstige Büste sind in feierlichem Bildnis wiedergegeben worden; aber der Satyros sucht unter ihrem Gewande nach verdeckten Reizen. Die horazische Inschrift kündet: „Es ist notwendig, durch neue Kennzeichen das Verborgene der Dinge zu zeigen. Eine klug genommene Freiheit wird man gern zugestehen.“ Das Verborgene der Dinge, das, was die sogenannte gute Sitte

verdeckte, was aber vorhanden war als vitale Seite des Natürlichen, das war die Freiheit, die die kompromissverachtende Seele des Meisters sich klug zu nehmen begehrte. Deshalb ging er den Schatten durchstöbern, während die Ästheten nur das wohlige Licht wollten. Es ist ein Unsinn, zu behaupten, dass Hogarth nicht in gute Gesellschaft gekommen sei. Seine Heirat, seine Freundschaft mit den geistigen Grössen der Zeit, seine genaue Kenntnis der obersten Stufen der sozialen Leiter genügt als Widerlegung. Es ist ein Unsinn, ihn der Unbildung anzuklagen, sein Werk beweist geradezu gelehrtes Wissen neben allem Reichtum aktueller Kenntnisse. Aber der Satyros in ihm strebte nach dem Verborgenen, und er fragte nicht danach, ob er nur der Prüderie oder auch einmal der Schamhaftigkeit Schrecken einjagte. Wo die Anderen die Gesellschaftslaster mitlebten, die Gesellschaftslüge mitlogen, schien er als Genosse beteiligt, aber verharrte als kritischer Beobachter ausserhalb der Aktion. Er musste die Zeitsitten Auge in Auge vor sich haben, weil er sich das Ziel gesetzt hatte, sie zu porträtieren. Um die schönen Seelen kümmerte sich seine Kunst nicht, ohne dass wir ihm beweisen könnten, er habe sie nicht geliebt. Er fühlte den Ruf an sich ergangen, die schmutzigen Seelen blosszustellen, und er dachte wie sein Bewunderer und Geistesverwandter Swift:

Willst Du das Laster schamrot machen.
Musst Du es geisseln, oder verlachen.

Deshalb ergriff er die Anregung einer excenttrischen Lady mit Heisshunger, den überspannten bon ton der sogenannten Elitekreise in der Satire „Geschmack der grossen Welt“ (1742) zu verspotten. Er sass zu Tisch mit den Theologen und Advokaten, den Ärzten und Offizieren Londons und zechte und rauchte bis die Frühsonnenlichter über die Punschbowle tanzten. Aber dass er nüchtern geblieben war, bewies sein Bild „Eine moderne Mitternachts-Unterhaltung“ (1733), auf dem er dem geistlosen Schlemmertum der Gebildeten Backenstreiche versetzte. Und für diesen Ausschnitt aus der Unkultur seiner Zeit, der internationale Berühmtheit erntete, liess er eine Abonnements-Einladung „Der Gesangchor oder die Probe des Oratorium Judith“ (1732) erscheinen, die die Komponisteneitelkeit der damaligen Musikgecken verspottete. Er schuf ein Physiognomieen-Bouquet voller Brennnesseln und Disteln und Schafsgarben, wie auf den späteren Bildern „Collegium medicum“ (1736), „Die Vorlesung“ (1737) und dem Subskriptionsblatt „Charaktere und Caricatur“ (1743) für den Cyklus der Modeheirat. Trotz Hogarths caricierender Grenzüberschreitungen kommen uns die Kopfstudien Michel Angelos in Oxford, in Venedig und Florenz, und die Typen Daumiers in die Erinnerung. Bei dem Italiener und Franzosen

herrscht das gleiche Terribile der Empfindung, wie bei dem Engländer.

In Hogarths geräumigem Hause in Leicester Fields muss es sehr lebhaft zugegangen sein. Die Kunden, die Schüler, die Freunde, der Familienanhang schwirrten bei ihm aus und ein. Wir wissen von einer Gehilfenschar, die aufs pünktlichste ihren Lohn erhielt und mit der Minute zuverlässig sein musste, wie ihr strenger, aber gütiger Meister selbst es war. Wir hören von Festen, die er mitmachte, von seiner Mitwirkung bei theatralischen Veranstaltungen, die er durch seine viel belachte Zerstreutheit störte. Wir können uns den Wirbel aufregenden Lebens vorstellen, den sein genialer Intimus, der König aller Mimen, David Garrick, ihm beständig ins Haus trug. Daher erscheinen uns die beiden Stimmungsbilder „Der rasende Musiker“ (1741) und „Der verzweifelte Dichter“ (1735) als intime Beichten. Hier laufen häusliche Miseren und Grosstadtunruhe Sturm auf das Ruhebedürfnis der Schaffenden. Die ursprüngliche Absicht, dieses Duo durch die Darstellung eines ähnlich gepeinigten Malers zum Trio zu ergänzen, hat Hogarth unterlassen, wahrscheinlich weil er diesen Vorwurf zu viel lebte. Das Dichterbild, dessen glücklicher Besitzer heut der Herzog von Westminster ist, zeigt Hogarth zugleich als feinen Darsteller des Clairobscür, dem er durch gewisse Farbenlichter diskrete Lebendigkeit mitteilte.



Früher Littleton (England), Privatbesitz

HERUMZIEHENDE SCHAUSPIELERINNEN

Gemälde. Verbrannte 1874

Die Kirche besuchte Hogarth wie das Theater wegen physiognomischer Studien. Er wollte nicht die Predigt des hochkirchlichen Seelsorgers hören, er wollte durch sein Blatt „Die schlafende Gemeinde“ die tödliche Langweile aufdecken, die von der Kanzel ausstrahlte. Wenn er auch hier zugleich die Lüsternheit unter dem Ornat brandmarkte, trieb der Satyros sein Spiel. Er bleibt immer Hogarth, der die Wirklichkeit abschreibt, und immer Hogarth, der starke Würzen aus der gefährlichen Erfahrungskost seiner Lehrjahre und seiner cynischen Veranlagung hinzumengt.

Das glänzendste Resultat dieser Mischung wurde seine Schöpfung „Herumziehende Schauspielerinnen, die sich in einer Scheune ankleiden“ (1738). Der Blick hinter die Coulissen war Hogarths Entzücken. Er hatte die Jünger des Thespis sicher häufig genug bei ihren Garderobengeheimnissen belauscht, die Könige in Unterhosen und die Göttinnen im Négligée. Solche Gelegenheitswitze liebte sein Geist zu überpointieren. Hier liess sich das ganze Aufgebot paradoxaler Einfälle verwenden, das die Würde der Majestät, die Weihe des Olymps der Lachlust preisgab. Was sich in Hogarth an Vorräten derber und geistreicher Laune bisher gezeigt hatte, sprudelte auf diesem Bilde über. Seine Liniengrazie und sein Kompositionstalent traten gross in die Erscheinung. In der Modernen Mitternachts-Unterhal-

tung, im 2. und 6. Bild der Buhlerin, im 3. und 6. des Liederlichen-Cyklus lagen die Triebe vorgedeutet, die hier üppig sprossten. Nie hatte er solche Fülle und Lockerheit und Übersichtlichkeit der Massenverteilung erreicht. Eine Horizontale von capriciöser Linienführung füllte mit der Harmonie des Halbkreises den Bildraum. Jede Vertikale, die die Rundung durchschnitt, war ein in sich schwingender Partikel, die Vorverkündigung des künftigen Hogarth-Dogmas von der Schönheit der Serpentinlinie. Der Schauplatz des Bildes ist das Innere einer Scheune. Wolken, ein Tempelportal, ein Opferaltar deuten auf die Umwandlung des Lokals in einen Göttersitz. Ein Dutzend Schauspielerinnen sind in ihrer Metamorphisierung zu olympischen Gottheiten begriffen. Die üppige Diana im Hemde, eine schlagende Selbstverteidigung Hogarths gegen die Anklage, dass er nur Hässliches darzustellen vermochte, probt ihren Part mit deklamatorischer Geste. Nyx stopft der Juno ein Strumpfloch. Flora kräuselt sich die Stirnlöckchen, Zeus Adler päppelt ein Baby, Amor holt getrocknete Wäsche aus den Wolken. Auf der Bettlade ergiesst ein angeschlagenes Ei seinen Dotter über den neuesten Polizeiparagraphen, der den herumziehenden Komödianten nur noch diese letzte Aufführung gestattet. Die Katze rollt den Reichsapfel, und der Affe benutzt den Helm des grossen Alexander für seine Verunreinigung. Alles sticht und prickelt

auf diesem Bilde, dessen Öloriginal erst 1874 bei einem Brande zerstört wurde.

Das Gemälde „Der Jahrmarkt von Southwark“ (1733) nimmt die Vollentwickelung Hogarths voraus. Hier häuft er zusammen, was ihm an Fähigkeit der Massenerfassung und der mimischen Photographie gegeben ist. Er reisst uns mitten hinein in das Volksgedränge. Die Kakophonie einer entfesselten Jahrmarktsausgelassenheit umbraust uns. Auf diesem Markt der Lustbarkeiten wogt das Chaos stupider Bauern, kleiner Landedelleute und koketter Dirnen, über die der Hornissenschwarm herumziehender Komödianten, der Wachsfigurenkabinette, Marionettentheater, Guckkastenbuden, Cirkushelden und Marktschreier herfällt. Alle Ohren haben hier zu hören, alle Augen zu sehen, überall werden Attentate auf die Börsen gemacht. Man schreit und trommelt, und bläst und deklamiert. Es gäbe genug zu schauen, auch wenn Hogarth nicht die Lichteffekte seiner Zeitcaricatur flackern liesse. Aber so widmet er der Schaubühne einen besonderen Einfall, indem er das Römerheldentum, während der Vorstellung einer Tragödie Rowes, über den Köpfen der Zuschauer zusammenbrechen lässt. Er fesselt noch weiter unsere Aufmerksamkeit, wenn der Blick sich aus dem Chaos der Scene emporretten will. Hier hat er eine auffallende Plakatzuthat, ein Bild im Bilde gemalt, die geistreich das damalige Londoner Stadtgespräch des Direktionszwistes im Drury Lane Theater paro-

diert. Nach solcher eminenten Coup d'oeil-Leistung glauben wir Hogarths Mitteilung, dass er imstande war, jeden Kopf in dreiviertel Stunden treffend zu porträtieren, begreifen, dass er auch selbst auf seinen Daumennägeln physiognomische Studien festhielt. Es sind allerlei Vermutungen über Hogarths Beziehungen zu der schönen Trommlerin im Mittelpunkt des Jahrmarktbildes laut geworden. Sie ist jedenfalls der Schönheitstyp, der sich in Hogarths Werk wiederholt, und den seine eigene Gattin darstellt. Jedem von uns offenbart sich Aphrodite in anderer Form. Wir wissen, dass sie in der Vision Hogarths etwas phlegmatisch und rundschwellend auftrat. Sie hat ihm das Stumpfnäschen und den Ausdruck schalkischer Verführungskunst oder sentimentaler Naivität gezeigt, mit denen die La Tour und Nattier ihre bourgeoisen Typen prägten.

Tief ergrimmte es ihn, wenn kunsthändlerische Findigkeit den Geschmack des Publikums durch das Anpreisen altmeisterlicher Dunkelmalereien verbildete. Er wusste, dass zahlreiche in den Handel gebrachte Rubens und Correggios nur geschickte Fälschungen waren, und sein Malerehrgeiz krümmte sich unter der steten Bevorzugung verstorbener Meister. Sein Unwillen entlud sich damals in einem geharnischten Zeitungsprotest und in dem Blatt „Die Gemäldeschlacht" (1745). Hier lässt er die Bilder selbst als gegnerische Heerscharen auftreten und

London, British Museum

FLEISS UND FAULHEIT. BLATT XI

Federskizze

elektrisiert ihnen stürmische Pulse an. Scharen heiliger Antoniusse und geraubter Europas brechen aus einem Gemäldeauktionshause gegen Hogarths Werke hervor. Zu Boden sinken einige durchbohrte Realismen. Die Buhlerin unterliegt der Magdalena, die Marriage à la Mode der Aldobrandinischen Hochzeit. Aber wie über den Catalaunischen Feldern tobt das Morden der Geister in der Luft weiter, und hier triumphiert die Wirklichkeit über den Olymp, die moderne Punschgesellschaft über ein Bachantenfest. Dieses Dokument geistreicher Selbstüberhebung wählte Hogarth als Einladungskarte für die grosse Gemäldeauktion, die er mit seinen Farbenschöpfungen im eigenen Hause veranstaltete. Wieder wollte er ganz originell sein. Er wollte die Kauflust kommandieren. Man lachte, aber die gesamten Cyklen der Buhlerin, des Liederlichen, der Tageszeiten und die herumziehenden Schauspielerinnen brachten ihrem Schöpfer im Ganzen 427 Pfund 27 Shilling. Man zwang ihn aus den Farben in die Druckerschwärze.

Wir wissen, dass Hogarth nur selten aus London herausgekommen ist. Seit einer Touristentour nach Dover, im Anfang seiner Ehe, hören wir nichts von Reiselust. Nur die Bilder erzählen, dass der Vielbeschäftigte zuweilen Erholungsfahrten in die Provinz unternommen haben muss. Sein Blatt „Die Postkutsche“ (1747) verrät einen Aufenthalt in Essex. Es strömt die ganze

Behaglichkeit der einstigen Reiseart des Kleinbürgertums aus. Ostade konnte so etwas gezeichnet haben, wenn sich nicht in der Hereinziehung tagespolitischer Dinge Hogarths Nähe kündete.

Als Predigten beabsichtigte er seine beiden Stiche „Bierstrasse“ und „Branntweingasse“ (1751). Er redete auf dem einen von den Segnungen des Bieres und wetterte über die Folgen des Branntweins auf dem anderen. Er malte den Himmel bürgerlichen Gedeihens durch Gerstensaft und die Hölle irdischer Verdammnis durch Alkohol. Während er einerseits erwärmte, liess er andererseits erstarren, und der Dominikaner in ihm war stärker als der Franziskaner. Im Lande der heutigen Temperenzler lässt sich die Verherrlichung des Bieres nur noch schwer begreifen, aber die Macht des Brandy bedarf auch noch heute dort eines Hogarth. Gerade auf diesem Bilde steigert sich seine Groteske zu schauerlicher Wirkung. Es ist ein Zola vorempfundener Assommoir, der trotz seiner überheizten Temperatur von dem gleichen Mitleid mit den Opfern der Gosse eingegeben ist.

Auch die vier Stiche „Stationen der Grausamkeit“ (1751) waren von einem Volkspädagogen geschaffen. Der Routinier gestaltete seinen packenden Stoff in packendem Ausdruck. Er wollte abschreckend wirken und übertrieb bis an die äusserste Grenze des Sensationellen. Auf dem

ersten Bilde mordet Tom Nero seinen Hund, auf dem zweiten sein Pferd, auf dem dritten seine Geliebte, auf dem vierten ist er selbst ein Mordobjekt der Professoren für Vivisektionszwecke. Zahlreiche Nebenfiguren unterstreichen faustdick auf jeder Stufe die Tendenz. Es scheint, als ob in Merry Old England alle Haus- und Zugtiere gepeinigt, alle Anatomen kaltblütige Mörder seien. Es muss zu Hogarths Zeiten grundverschieden in dem England zugegangen sein, das heut mit Recht das Paradies der Tiere heisst. Um diese Blätter so stark als möglich, besonders unter den ärmeren Volkskreisen, zu verbreiten, machte Hogarth einmal das interessante Experiment des Holzstechens. Seine Mitteilungen kamen in dieser Manier höchst markant zum Ausdruck, aber die Auslagen bewiesen, dass solche Form der Morallehre zu kostspielig war. Welch ethischen Wert er gerade diesem Cyklus zuschrieb, sagte seine Versicherung: „Wenn meine Abdrücke die Fortschritte der Grausamkeit gehemmt haben, würde ich auf den Entwurf dieser Blätter stolzer sein, als hätte ich die Kartons von Raphael gezeichnet.“ Hier denkt Hogarth mit dem gleichen Verstande des Herzens wie Tolstoi. Beide Künstler werden in ihrem volkspädagogischen Eifer zu Schönheitsverleugnern.

Grimmige Stimmung spricht aus dem Stich „Aberglauben, Leichtgläubigkeit und Fanatismus“ (1762). Was fragte Hogarth nach den

reinen Absichten des Methodistenstifters John Wesley, er beurteilte sie ganz einseitig als Züchter geistiger Beschränktheit. Gegen die neuen Brüdergemeinschaften verfuhr er noch bissiger als einst gegen das episkopale Kirchentum. Er überhäufte eine an sich enggefügte Komposition mit satirischem Beiwerk. Auf dem Bilde schreien der Kandelaber, das Thermometer, die Armenbüchse, allerlei Gespensterchen in Callots Manier und glossierende Aufschriften lauter als der Eiferer auf der Kanzel. Der Ankläger des Fanatismus wird hier selbst zum Fanatiker.



London, National Gallery

DAS CREVETTEN-MÄDCHEN

Gemälde

DER PORTRÄTMALER

WELCHEN leidenschaftlichen Groll muss Hogarth gegen die Zeitgenossen empfunden haben, die sein stolzes Künstler-Credo „ich kann alles“ bespöttelten. Oft genug hat ihn sein Können zur Porträtmalerei getrieben, und heute packt uns angesichts einiger solcher Kraftproben ein Grimm gegen die Skepsis, die seinen Genius verfolgte. Häufig lehnte er wegen der Angriffe Bestellungen ab, verspürte Lust ganz aufzuhören.

Er musste sich mit schimpflichen Bezahlungen für seine Gemäldedramen begnügen, er, der in seinem „Crevettenmädchen“, dieser graugrünbräunlichen, brillanten Pinselimprovisation gezeigt hatte, dass er als Franz Hals Englands die höchsten Bildpreise verdiente. Die Schmeichler in Farben hasste er wie die Laster, die er mit seiner Satire verfolgte. Er wollte nur das Leben mit ganzer Wahrhaftigkeit im Porträt wiedergeben. Die Art der Kollegen, Modelle, wie Gay in seiner Fabel schilderte, zu Gottheiten

zu erheben, nannte er „kindische Affektation“. Er erklärte, „es wird schwerlich anders werden, wenn Porträtmaler im allgemeinen nicht ehrlicher, und ihre Kunden weniger eitel werden“. Wenn er trotzdem Bildnismalerei ausübte, war es die Leidenschaft des Charakterforschers oder persönliche Neigung, die seinen Pinsel zur Thätigkeit trieb. Aus psychologischem Interesse stieg er hinab in Kerkermauern, um sich das Porträt der Mörderin „Sarah Malcolm“ (1733) drei Tage vor ihrer Hinrichtung zu sichern. Oder er holte sich die Abschrift der Person des schottischen Lord „Simon Lovat“ (1746), ehe das Henkerbeil den achtzigjährigen Hochverräter im Tower demolierte. Solche Potenzen an Muskelenergie und Verschlagenheit, solche Volltypen irregegangenen Kraftmenschentums waren die Galanummern seines Physiognomieen-Katalogs. Aus Liebe hat er das gütige, edle Antlitz des Kapitän Coram (1739), des Stifters des Londoner Findelhauses, in Farben verewigt. Er malte ihn im leuchtend roten Rock und schwarzem Beinkleid, voller Lebenswahrheit und mit dem Aplomb der Person und des Dekors, der durch die Modemalerei der Kneller und Lelys und Hudson in England Stil geworden war. Er malte ihn auch, weil er für die Liebesthätigkeit der Findelhäuser eintrat, und er schenkte dieses sein Lieblingsporträt nebst anderen Gemälden und Geldspenden der Anstalt, um soziale Sympathieen zu bethätigen. In Galerieen und Privatbesitz zerstreut hängen zahlreiche Bildnisse von

seinen Freunden. Wir empfinden sie immer als zuverlässige Lebensabschriften. Sie überwältigen uns zuweilen mit der Momentanität eines Goya. Hier moralisiert Hogarth nie, er verzeichnet Thatsachen. Der Zeitsitte gemäss wählt er einen dunklen Hintergrund für seine Modelle. An seiner Schwester Ann, an der Schauspielerin Miss Fenton fixiert er das Erquickliche wolkenloser Gesundheit. Er malt perlfarbenes Frauenfleisch, das wir den Blutsstrom darunter pulsen sehen. Er malt Spitzengekräusel und Battistfichus wie Rubens temperamentvoll und wahr. Für das Kleid der Schwester wählt er einen gelben Stoff, macht das Colorit durch eine rosa Rosette und einen grünen Shawl lebendig. Er nimmt die Palette Delacroix' im voraus. Von seinem Freund Garrick liefert er einmal eine potenzierte Charakterstudie als Richard III. im Königszelt auf dem Schlachtfeld von Bosworth. Ein anderes Mal lässt er ihn seiner satirischen Laune zum Opfer fallen und verspottet ihn als inspirierten Poeten, dem die treue Gattin die Schreibfeder entziehen möchte. 1749 hat Hogarth ein Selbstporträt von sich geschaffen, ein Brustbild und doch ein Ganzbild, das seine sämtlichen Kommentatoren überkommentiert. Er fühlte sich in der Blüte seines Könnens. Sein Gedächtnis enthielt alle Physiognomieen und Gesten der comédie humaine so fest fixiert, dass er schon imstande war, ohne Modell naturalistisch zu gestalten. Sein Name bedeutete eine künstlerische Grossmacht, und dieser Vorzug dokumen-

tierte sich in den Angriffen, die jeden Genius zu Kniefällen vor der Ignoranz zwingen wollen. Auf Hogarths Gesicht liegt seine Autobiographie. Hier ist alles Geradheit und Kraft. Ein aufgeschlagenes Buch meinen wir zu lesen. Der Empiriker spricht aus den hellen Augen, den breitgesetzten Formen, der kräftigen Nase mit den temperamentvollen Flügeln und der massiven Kinnpartie, der Denker aus der gewölbten Stirn, der Menschenfreund aus den wohlwollenden Lippenlinien. Je länger wir jedoch diesen pleinair Ausschnitt betrachten, je klarer wird es uns, dass auch hier Schatten lagern. An der geschwellten Linie, die von der rechten Stirnseite über den Backenknochen die Wange hinabläuft, betont sich ein Widerstandsgeist, der wie ein elektrischer Funke im rechten Auge mitaufblitzt. Es wetterleuchtet etwas Verhaltenes in diesem Vollmondgesicht. Unter dem Lachen liegt das Drohen, neben der Güte die Härte. Zum Piedestal dieser Person musste hier ein Bücherstoss dienen, der sich aus den Bänden Shakespeare, Milton und Swift zusammensetzt. Trump, sein Mops daneben, wirkt wie der Gedankenstrich nach einem Ausrufungszeichen. Er spiegelt die Wachsamkeit und Angriffslust seines Herrn; aber er bringt zugleich auch eine neue Zuthat mit, die ausgesprochene Hypochondrie. Hogarth wäre kein Hogarth ohne ein Quand même; es ist auf diesem Bilde die Palette mit seiner Schönheitslinie. Das Colorit des Porträts ist von düsterer Leuchtkraft. Aus dem dunkelbraunen Hinter-

grunde schimmern der rotbraune Rock, die schwarze Weste, der hellbraune Turban, das Gelbbraun des Hundes, die tiefgrünen Bände mit den goldenen Aufschriften. Verhaltene Leidenschaftlichkeit klingt aus den Farbentönen.

Auf dem zweiten berühmten Selbstporträt (1758), das wir heute in der Londoner National-Porträt-Galerie studieren können, hat er sich ganz im Charakter des Humoristen dargestellt. Er sitzt vor seiner Staffelei und porträtiert die komische Muse. Alles ist in dieser Vollfigurdarstellung lebendig, die Haltung, die wallende Gewandung der skizzierten Figur auf der Leinwand, die schnell von der Palette auf das Bild hinübergleitende Serpentinlinie, der Pinsel, der wie eilig auf den Farbentopf gelegt wirkt. Es ging auch hier ohne einen Hieb auf den Gegner nicht ab; denn die Unterschrift des Bildes lautete „William Hogarth, Hofmaler seiner Majestät“, und als schmückendes Detail prangte des Meisters vielumstrittenes Buch „Die Analyse der Schönheit“.

Zum letzten Male konnte er seine Vollkraft als Menschendarsteller an einem Porträt des verstorbenen Freundes Fielding beweisen. Er kam aus einer Gesellschaft heim und zeichnete den charakteristischen Kopf mit der Habichtsnase und dem gewinnenden Optimistenausdruck in überraschender Lebenswahrheit aus dem Gedächtnis nieder.

DER HISTORIENMALER

DAS Jahr 1738 verriet zum erstenmal den Januskopf des Hogarth. Hatte er bisher mit geradem Blick in die Zeitlichkeit geschaut, so sind jetzt seine Augen emporgerichtet zu höheren Regionen. Er hatte in den Kreisen der Akademiker, zu denen er durch Blutsbande gehörte, soviel von dem Kultus des idealen Stils empfunden, dass seine leidenschaftliche Seele den Beweis der Zugehörigkeit anzutreten glühte. Stark wie alle zeitgenössischen Künstler des Vaterlandes hatte er im Dienst des Intellektuellen gestanden, das Erhabene lockte ihn jetzt wie eine verführerische Schöne. Begierig ergriff er die Gelegenheit der Restauration des alten St. Bartholomäus-Hospitals im Herzen der City, um sich als Historienmaler einzuführen. Er, der unerbittliche Tugendrichter, der zugleich auch ein warmer Freund sozialer Liebesarbeit war und dies während seines thätigen Lebens immer

bewies, bot sich an, die grossen Treppenwände unentgeltlich mit Fresken zu schmücken. Er malte als imponirender Monumentalkünstler und farbenseliger Kolorist den „Teich von Bethesda“ und den „guten Samariter“, testamentarische Motive, die er in freizügiger Komposition mit pathetischen Accenten vortrug. Aber der Naturalist kam auf dem ersten Bilde zum Vorschein, als er unter den Gestalten am heilkräftigen Wasser eine stadtbekannte Dirne zum Modell benutzte. Die Verwaltung des Hospitals dankte ihm für sein Werk mit der Ernennung zum lebenslänglichen Ehren - Vorstand, die Kritik dankte ihm mit absprechender Beurteilung. Man liebte für die englische Malerei Alltagswissen in niederländischem Vortrag. Lockes Satz „alle Erkenntnis stammt aus der Erfahrung“ war auch die Richtschnur der Ästetiker. Die Zurückweisung heroischer Instinkte bestärkte Hogarths negativen Hang. Verschiedene Fluchtversuche aus der Empirie in den Idealismus finden sich während seines Schaffens. Sie hatten keine tragischen Folgen, weil die starken Schwingen seines humoristisch-satirischen Genius ihn trugen; aber sie umgeben seinen Lebenslauf mit der Stimmung der Tragikomödie. Mit Hohnlächeln über den eignen Wagemut und mit dem niedergekämpften Ehrgeiz, eigenartig zu sein, nahm er immer aufs neue den Pinsel und die Stechernadel zur Hand und ging in die Wirklichkeit als Zerstörer der Narrheiten und Laster.

Es steckte etwas in ihm vom Geiste der grossen Bologneser Eklektiker des 16. und 17. Jahrhunderts; etwas von ihrem Altmeisterpathos und ihrem urwüchsigen Naturalismus. Auf dem Ölgemälde „Die Auffindung Moses“ (1752), das er als Schenkung für das Findelhaus malte, regte sich die freie Pinselhandschrift. Sie wird durch starke Gestensprache, durch ein lebendiges Kolorit kühner auf der grossen Leinwand „Paulus vor Felix“ (1752), die uns heute in Lincolns Inn wie eine künstlerische Überraschung festhält. Wir haben in ihrer Nachbarschaft eines der grössten neuzeitlichen Fresken Englands, das Gesetzgeberbild Watts’ in Ehrfurcht betrachtet. Hier wandelt die Gegenwart in allzu sklavischer Hingebung auf den Spuren römischer Hochkunst; aber der Hogarth daneben lässt uns die saftstrotzende Wurzelstruktur erkennen, die die englische Kunstentwickelung zu Gunsten einer ästhetischen Überkultur absterben liess. Das Nasenrümpfen der Zeitkritik liess den enttäuschunggewohnten Künstler jetzt mehr lachen als grollen. Er travestierte das eigne Werk durch einen Subskriptionsstich, auf dem er seine Historienkomposition in die „lächerliche Manier Rembrandts“ übersetzte. Diese Transponierung gelang so meisterhaft, übertraf an Reichtum des Figürlichen, an Lebendigkeit des Ausdrucks, in dem Forte ihrer Komik so sehr der Forte seiner Pathetik, dass die Kauflust nach dem Stich kaum befriedigt werden konnte.

London, National Gallery

SIGISMUNDA

Gemälde

Ein wiederholter Flug in die grosse Kunst waren dann die Altarkompositionen für die Kirche St. Mary Redcliffe in Bristol „Die Grablegung“, „Die Himmelfahrt“ und „Die drei Marien“.

Sein letztes Ringen um die Malerpalme wurde die „Sigismonda“ (1759). Sie sollte schlagend den Beweis liefern, dass Hogarths Kunst sich getrost neben die alten Meister stellen durfte. Und sie hat diesen Beweis geliefert, trotz der Opposition der Mitwelt. Was in ihm an Farbenharmonie und Linienrhythmus lebte, all sein pathetisches Vermögen summierte er für diesen letzten Aufschwung. Er stürzte nicht, weil er nur ein Ikarus war, er stürzte, weil die Horen ihm grollten. Als Maler hatte sich Hogarth hier ein Ehrenzeugnis mit der tonschönen Musik der Farben und der leuchtenden Pracht des Frauenfleisches gegeben. Wie fein leuchtet das blau-grüne Kleid der blonden Schönen aus dem graugrünlichen Hintergrund. Zart hebt sich das Weiss des Spitzenhemdes und Schleiers, und der Perlglanz des Schmuckes aus dieser Harmonie, und die Goldborten der Aermel, des Bronzefuss des bräunlichen Marmortisches hellen den milden Dämmer des Ganzen mit intensiven Lichtern. Er war der naturalistische Künstler geblieben, weil er seine schöne Gattin als trauernde Italienerin verewigte, er war der Idealist, weil er den gesteigerten Affekt des italienischen Barock für den Gesichtsausdruck verwendete. Hogarth wollte mit Francesco Furini wetteifern, dessen Sigismonda der Kunsthandel damals anpries. Die

Mitwelt bestritt ihm den Platz neben Furini, die Nachwelt hat seine Sigismonda der Nachbarschaft Correggios würdig erachtet. Hogarths Freund, Lord Charlemont, den der Besitz des obscönen Bildchens „Die Partie Piquet“ entzückt hatte, sandte die bestellte Sigismonda als zu rührend zurück. Wer wollte seine Thränen noch mit 400 Pfund bezahlen, spottete der Meister. Er selbst verharrte in der Schätzung gerade dieses Bildes und notierte dafür noch kurz vor seinem Tode einen Taxpreis von 500 Pfund. Zwei geistreiche Einfälle gaben dem letzten Historienbilde das Geleit in den Meutelärm der Tageskritik, ein Distichon und ein Subskriptionsschein. Das Distichon lautete:

Frag nur dich selbst und die Natur,
Und geh auf keines Andern Spur,

und das Subskriptionsbild für den Stich war „Die Zeit beräuchert ein Gemälde“. Hier hatte sich Hogarth einen Saturn michelangelesken Stils concipiert, der ein Ölbild mit Tabaksqualm anschwärzt und mit der Sense beschädigt, um es für den Handel wertvoll zu machen. Mit einem Hohngelächter über ästhetischen Fetischkultus zog er sich vom Schauplatz der Niederlage seines höchsten Ehrgeizes zurück.

DER KUNSTSCHRIFTSTELLER

EINE Quelle grosser Kränkungen wurde Hogarths Buch „Die Analyse der Schönheit“ (1753). Seit er auf dem Selbstporträt die seltsam gewundene Linie zur Schau gestellt hatte, war man auf die Erklärung dieser Hieroglyphe gespannt. Hogarth gab sie in der Form einer kunsttheoretischen Abhandlung mit veranschaulichenden Illustrationen. Den Feinden lieferte er frisches Angriffsmaterial; denn sie nannten sein Debüt als Schriftsteller unerhörte Selbstüberhebung. Er baute kein feingliedriges Gedankensystem, er trat wie die Philosophen seines Vaterlandes als Praktiker auf. Sein Ziel war, die Serpentinlinie als Basis künstlerischer Formgebung zu empfehlen, er wollte sein Ideal der beweglichen Grazie propagieren. In seiner Beweisführung zeigte er sich naiv und unzulänglich, und doch zwang er alle ernsten Geister, sich mit ihm abzufinden.

Wenn er in Prinzipienverranntheit zu einseitiger Überordnung der geschwungenen Linie über die gerade kam, war in ihm vor allem der Rebell gegen akademische Erstarrung am Werk. Lebendigkeit war sein Kunstevangelium, er findet sie in den Linien der Flamme, der Schlange, der gewundenen Säule, der ovalen Gesichtsform. Er preist die Laokoonstatue als plastische Hochschöpfung wegen ihres Reichtums an schwingenden Linien. Alle Geradlinigkeit bedeutet ihm Langeweile, gleichviel ob im antiken Kopftyp oder im Baumstamm. Aus der Serpentinlinie resultiert ihm die Abwechselung, sie giebt das Höchste, das Leben. „Wo Grazie ist, ist die gerade Linie am geringsten“ lautet seine Erkenntnis. Er versteigt sich in seinem Dogmenfanatismus zu den grössten Absurditäten. Alle Regelmässigkeit nennt er Mangel an Eleganz und Geschmack. Wir empfinden ihn als Schwärmer für das Rokoko, als Barbaren angesichts klassischer Würde. So viel Kindliches und Pedantisches in dieser Analyse und doch so viel Geistreiches und Gesundes! Dieses Dokument des Theoretikers interessiert uns vor allem, weil es Hogarth als Maler in das rechte Licht setzt. Er steht als echter Pinselkünstler vor uns, wenn er die Gesetze der Farbenwirkung bespricht. Er kennt den Wert der Valeurs als Tonleiter des Malers, er weiss, dass sie alle Bildharmonieen hergeben. Er schwelgt in den atmosphärischen

Wundern, die der Pinsel Claude Lorrains hervorzaubert. Dryden, der Dichter, entzückt ihn als feiner Nachempfinder des Malerischen durch den Vers:

Wo Licht zu Schatten absteigt, spielt, nicht steht,
Gradweise stirbt und gradweis wieder lebt.

Die Begeisterung für Lichtwirkungen und subtile Schattenreize hat er unsern Modernsten vorweg genommen. Der grosse Charakterdarsteller wendet natürlich auch seine Doktrin auf das Mienenspiel und die Gebärdensprache des Menschen an. Er führt den Grund des Wohlgefallens an dem schönsten Gesicht und der schönsten Bewegung auf das Vorhandensein der meisten Schönheitslinien zurück. „Wir kichern alle, wenn Hogarth die Feder aufnimmt,“ hat damals ein Freund gesagt, aber sein Buch hat zahllose ernste Federn beschäftigt. In Deutschland und Italien war man den Übersetzern dankbar, die das merkwürdige Buch des Künstlers sofort nach dem Erscheinen bekannt machten. Für die Lacher stach Hogarth das Geschichtchen vom Ei des Kolumbus. Er lachte noch lauter als sie, wenn er sich selbst als wahnsinnigen Charlatan darstellte, der auf dem Markte die Schönheit der Krummheit demonstrieren will.

POLITISCHE SATIRE



ARIS hat auch auf Hogarth seinen Magnetismus ausgeübt. Trotz seiner angelsächsischen Wurzelständigkeit liess er sich gern vom Zephyr des Rokoko umgaukeln. Seine künstlerischen Instinkte sehnten sich ebenso sehr nach den Delikatessen Watteaus, wie nach den vollen Tafeln der Altmeisterkunst, die in der französischen Kapitale gedeckt standen. Es war nur ein Unglück, dass er seinen Chauvinismus nicht klug genug verstecken konnte. Er litt an dem britischen Erbübel des Franzosenhasses, das die kecke Einmischungspolitik des XIV. und XV. Ludwig bedenklich verschlimmert hatte. Hogarth landete zur Zeit des Aachener Friedensschlusses in Calais, und seine Zunge begann als Stechernadel gegen das ancien régime zu arbeiten. Des Wortes „französisch“ bediente er sich, als ob er einem Bedürfnis des Ausspeiens genügte, und so kam es, dass er öffentlich

Argwohn erweckte. Als er vollends das Stadtthor seiner architektonischen Skizzensammlung einverleiben wollte, ereilte ihn der Arm der Gerechtigkeit. Die französische Polizei transportierte ihn als Spion nach England zurück, und Hogarths Rache wurde sein Bild „Das Thor von Calais“ (1749). Auf dem Mittelpunkt dieses Bildes will ein englischer Koch ein kolossales Roastbeef durch das Thor tragen. Dieser Braten wird zum Magnetberg für einen lüsternen Kapuzinermönch und die ausgehungerten französischen Wachtposten. Die Marktweiber in der Ecke empfinden die Komik dieser Situation, und eine kreisrunde Steinbutte der Fischhändlerin scheint die Gourmand-Physiognomie des Pfaffen grimassierend nachzuahmen. In diesem Angriff ist die Mimik so lustig, dass Hogarth mehr spasshaft als boshaft erscheint.

Er zeigte sich ebenso amüsant in den späteren verwandten Satiren „Frankreich“ (1756) und „England“ (1756). Das Bild Frankreich entstand, als Ludwig XV. den Schreckschuss einer in England beabsichtigten Landung abgehen liess. Es sollte Hogarths Beurteilung der Sachlage kundthun. Er zeigte eine französische Jammersoldateska, die sich nach England einschifft. „Vengeance et le Bon Bier et Bon Boeuf de Angleterre“ ist die Aufschrift ihrer Fahne. Der Klerus hilft, sie für den Kriegszug mit Heiligenbildern und Folterinstrumenten verproviantieren. Auf

dem Pendantbilde „England“ schallt das übermütige Gelächter von John Bulls wohlgenährten Grenadieren und Matrosen. Sie verspotten bei voller Tafel eine Caricatur seiner Majestät, des einstigen Bien Aimé. Für das französische Bild war der hungrige, für das englische Bild der satte Magen das Stimmungsmotiv. Angesichts solch parteiischer Geschichtsschreibung lässt es sich begreifen, dass die französische Kritik in Hogarth nur den geflügelten Affen, die Mischung aus boeuf und bulldog anerkennen will.

Aber des Meisters Satire war echt, und sie schonte deshalb auch in der Politik weder Freund noch Feind. Alle Kronjuwelen seines Genius, die Schärfe des Charakterschilderers und die Souveränität in der Beherrschung bewegter Massen, liess er funkeln, um eine Blösse der eigenen Nation auf seinem Meisterwerk „Der Truppenauszug nach Finchley“ (1750) aufzudecken. Seine Scharfäugigkeit für das Lächerliche schonte auch die Schwächen des englischen Militärs keineswegs. Zur Zeit der schottischen Rebellion, die die Londoner Garden vor der Schlacht von Culloden zwang, schleunigst gegen das Heer des Prätendenten Karl Eduard auszurücken, muss er an der Sammelstelle der Truppen die Komödie ihrer Disziplinlosigkeit studiert haben. Hier nahm er mit denselben Empfindungen spottlustiger Entrüstung Anschauungsunterricht wie angesichts französischer Stu-



London. Foundling-Hospital

DER AUSMARSCH NACH FINCHLEY

Gemälde

bj
rla
S
n
He
hei
d
ilie
Gr
ei
ier
r a
nel
ss
rüs
ser
re
s a
s (
us
er
ss
ge
log
log
Ve
ro
er
st
Hu

dienobjekte. Er zeigte seiner Nation, wie ihre Vaterlandsverteidiger sich auch als Lotterbuben und Strassenjungen gebärden konnten. Wir sehen die Kolonnen ausziehen und einen Teil des Heeres noch vor der Einrangierung seiner Freiheit überlassen. Diese benutzt ein Trommler, um das Schluchzen der abschiednehmenden Familie lustig mit seinem Wirbel zu übertäuben, ein Grenadier, um stumpfsinnig eine eheliche und eine uneheliche Gefährtin zu verlassen. Der Offizier liebkost brutal ein Milchmädchen, ein paar andere Kameraden stehlen, und Gardisten taumeln von Branntwein. So sieht vom ganzen Prass die Quintessenz aus, die den Moralisten entrüstete und den Humoristen amüsierte. Mit dieser militärischen Posse hat Hogarth auch getreulich ihr Milieu kopiert. Er zeigt ein Stück des alten London am Tottenham Court Road, das die moralische Verpestung obscöner Wirtshäuser und Boxerbuden auf alles Lebendige in ihrer Nähe überträgt. Wir können begreifen, dass Georg II. die Annahme dieses Ölgemäldes, wegen Verunglimpfung seines Militärs, ablehnte. Hogarth bereicherte das Londoner Findling-Hospital mit seiner Schenkung, und er stach das Werk und widmete das Blatt „Friedrich dem Grossen, dem König von Preussen, dem Förderer der Künste“. Der Truppenauszug nach Finchley ist so gross, dass wir solche Dedikation als Huldigung eines Gekrönten durch einen anderen

Gekrönten empfinden müssen. Es ist so gross, dass Hogarth Friedrich bewundert haben muss, wie ihn ein Jahrhundert später Menzel bewunderte. Längst hatte sich in Hogarth etwas zusammengebraut gegen das innerpolitische Spektakeldrama Englands. Die durch Robert Walpoles Bestechungssystem gezüchtete Käuflichkeit der Regierungsorgane, der Unfrieden im Whiglager, das ganze Parteigezänk waren Lekkerbissen für seinen satirischen Appetit. Er wollte hinter seinen litterarischen Geistesbrüdern, den Pope und Swift und Defoe nicht zurückstehen. Wie Addison hielt auch er die Philosophie erst für wertvoll, wenn sie in Klubs, in Kaffeehäuser und an Theetische verpflanzt wurde. Gegen die Demoralisierung der Volksführer und des Volkes während der Wahlzeiten war sein neuer vierteiliger Bildercyklus „Die Wahl" (1755—1758) gerichtet.

Ein glanzvolles Schlusstableau des Hogarthschen Genius entfaltete sich hiermit, denn in allem folgenden Schaffen ging es bergab mit seiner satirischen Vollkraft. Der letzte Sieg sollte auf dem Feld erfochten werden, das bald zum Schauplatz einer endgültigen Niederlage wurde, auf dem der Politik. In den Wahlbildern ist Hogarth nur der Morallehrer, er ergreift selbst keine Partei. Er tritt als Todfeind eines unsichtbaren Gegners auf: der politischen Charakterlosigkeit. Auf dem ersten Bilde, dem

„Wahlessen“, zeigt er Anklänge an seine „Moderne Mitternachtsunterhaltung“, an das dritte Bild des Verschwender-Cyklus und die Branntweingasse. Die whiggistische Regierungspartei steigt zu den Bauern herab, um sie als Werkzeuge zu ködern. Hogarth entfaltet an sitzenden Modellen seinen Glanz als Bewegungsdarsteller. Mit dem Anstrich niederländischer Behaglichkeit, die auch das Wirtshaus mit den beschattenden Bäumen nicht fehlen lässt, wird die Wahlbeeinflussung auf dem zweiten Bilde „Stimmenbewerbung“ an den Frauen und kleinen Landbesitzern fortgesetzt. Bei der dramatischen Krisis, der „Abstimmung“ ist der Charakter des niederländischen Milieus beibehalten. Eine funkelnde Satire auf erzwungene Kandidaturen entwickelt sich, denn die Krüppel des Körpers und Geistes werden von den Whigs zur Stimmabgabe herbeigeschafft. Hier zeigt Hogarth den Reichtum seiner Bewegungsmotive an stehenden Modellen. Ganz überraschend stürmt die Katastrophe des vierten Bildes, „Der Triumph nach der Wahl“ herein. Trotz aller Regierungsmühen haben die Tories gewonnen, sie tragen die gewählten Kandidaten als Sieger durch das Städtchen. Es herrscht ein Gestenjubel freibewegter Körper, wie er ähnlich auf der Kirmess Rubens’ dahinbraust. Hier sondert sich aus der Fülle sämtlicher Wahlcyklus-Gestalten ein Einzeltyp ab, dessen packende Charakteristik in unserer Er-

innerung haften bleibt. Es ist der fiedelnde Spielmann, der Volksphilosoph, der sich vor Lachen über die Komödie ringsumher ausschütten möchte. Wie der Anzengrubersche Steinklopferhansl steht er als Zuschauer neben den Ereignissen, mag es stürmen und dräuen, ihm „kann nix geschehn". Diese politischen Satiren haben Hogarths Ernennung zum Hofmaler 1757 nicht gehindert; denn er war gegen die Narrheit, nicht gegen die Person vorgegangen. Die Regierung Georgs II. ehrte sich mit der Verleihung dieser Würde, der Sittenmaler seiner Zeit hätte sie sich versagen sollen. Mit dieser Annahme bestätigte er sein Malerbewusstsein, der Beherrscher des charakteristischen Stils betonte, dass er sich zugleich als der Beherrscher des gehobenen Stils fühlte.

Welcher Partei hatte Hogarth bisher gedient? Keiner! — Weil er die Ganzheit seines Charakters brauchte. Mit der Annahme der Charge des Hofmalers war einer äusseren Macht ein Beschränkungsrecht seiner Freiheit eingeräumt. Er konnte gegen die Partei nicht kämpfen, deren Ehrungen er in Gestalt eines Titels und des damit verknüpften Jahresgehaltes annahm. Daher stellte er seinen Genius in den Dienst einer Politik, die damals alle Charaktertüchtigkeit gegen sich verschworen fand. Er musste gegen William Pitt und für Lord Bute kämpfen, weil Bute das Ohr Georgs III. besass.

Das hiess, Hogarth verliess das Prinzip demokratischer Unabhängigkeit, um aristokratischer Lauherzigkeit den Vorzug zu geben. Mit den Waffen seiner Satire diente er einer Politik, die aus Zaghaftigkeit das siegreiche England am Ende des siebenjährigen Krieges schwererrungener Vorteile beraubte, und die später aus Kurzsichtigkeit die Losreissung des nordamerikanischen Staatenbundes bewirkte. Zwei Zeitparodieen und zwei Porträts reiften als Früchte dieser Verirrung. Die Parodieen strecken uns ihre mageren Gliedmassen wie fröstelndes Wintergehölz entgegen. Aber noch umschwebt Hogarths Geist seine eigene Verarmung. Wenn der erste der beiden Stiche „Die Zeiten“ (1762) heute in einem unserer politischen Witzblätter erscheinen würde, er müsste auf ein bedeutsames Illustratorentalent aufmerksam machen. Hier frappiert noch die kühne Conception, die treffende Fixierung einzelner bewegter Gestalten, das Hervorsprudeln witziger Einfälle, aber die Kulisse erdrückt ihre Menschenstaffage. Wir sehen den Weltbrand entfacht, den Pitt auf Stelzen mit dem Blasebalg schürt, während das Proletariat ihm zujubelt. Lord Bute leitet die Löschapparate mit seinen schottischen Hilfstruppen.

Hogarths alte Whigkameraden gerieten in helle Empörung. Der geistreiche Demagoge Wilkes verfertigte einen journalistischen Angriff, der die geheime Wunde des Meisters, seine

grosse Malersehnsucht, mit der Säure des Spottes ätzte. Ein Porträt Wilkes' (1763) als politischer Fanfaron mit dem faunischen Schielausdruck des einen Auges war Hogarths Rache. Es war eine Karikatur von solcher Ähnlichkeit, dass Tausende das Bild kauften, um den Wilkes-Mephisto zu besitzen. Aber dem Werk der Hogarth-Vernichtung erstand ein neuer Kämpe in dem klugen Satiriker Churchill. Ein gereimtes Pasquill wurde geschmiedet, eine geistreiche, grausame Epistel an Hogarth. Die Stiche gingen tief; aber sie liessen dem Verwundeten die Kraft, auch diesem Gegner mit gleichen Waffen heimzuzahlen. Er konterfeite ihn als „russischen Herkules" (1763), als Bären, der sich am Bier labt, nachdem er für Wilkes das Ungeheuer Karikatura getötet zu haben glaubte. Auch hier erschien Hogarths Lebenskraft noch ungebrochen. Aber er war 66 Jahre alt und leidend, und er empfand es schmerzlich, dass es einsamer um ihn wurde.

FINIS

WIE oft mag die liebevollste aller Künstlerfrauen in dem schönen Gleichmass ihrer Natur durch die Aufregungen beunruhigt worden sein, die der angriffslustige Genius ihres Eheherrn heraufbeschwor. Oft genug mag sie als Blitzableiter der Folgen seiner satirischen Überfälle gedient haben. Leute aller Stände müssen bei ihr angeklingelt haben, um energisch das Kopierecht ihrer Physiognomieen im Hause des unbefugten Nachdruckers zu wahren. Wie Wieland hätte auch Hogarth seine Frau als eine „Seelenapotheke" feiern können. Sie sorgte mit Mary Lewes, dem braven Hausfaktotum, und den sechs bewährten Dienstboten, die Hogarth auf einem Gemälde, das heute in der Londoner Nationalgalerie hängt, verewigt hatte, für des Meisters Behagen am häuslichen

Herd. Es kamen auch noch Freunde genug nach seinem Sommersitz Chiswick. Sie sassen mit ihm an seiner gastlichen Tafel und unter dem alten Maulbeerbaum. Sie benutzten seine Kegelbahn und hörten die Nachtigallen im Garten schlagen. Aber über ihn war nach allen Irrungen und Wirrungen der letzten Zeiten eine Unrast gekommen, die seine inneren Organe schädigte. Er arbeitete weiter mit seiner Stechertruppe, er konnte der Nachfrage nach den Wilkes- und Churchill-Porträts kaum genug thun. Dieser Triumph über die Gegner und gelegentliche Spazierritte besserten seinen Zustand. Alles war in Hogarths Leben auf Temperament gestellt gewesen. Wie Lessing hatte er immer nur tapfer angegriffen und tapfer Schläge pariert. Kampffreudigkeit, nicht Duldersinn passte auf sein Gesicht. Als sich durch eigenes Verschulden Kränkungen von Freund und Feind zuletzt gegen ihn häuften, war es für seine Gemütsart das beste, dass ihn ein plötzlicher Tod am 25. Oktober 1764 ereilte. Aber ein Brief seines Bewunderers, des grossen Doktor Franklin aus Amerika, hatte noch vorher seine Lebensgeister erfrischt. Er hatte auch noch eine Stunde vor dem Sterben ein Pfund Rindfleisch gegessen und eine Klingel so heftig geläutet, dass sie zerbrach. Es fand sich dann ein Testament, das seinen gesamten Besitz der Gattin zusprach und in Legaten für Familienglieder und Dienstboten sorgte.

Ein geistiges Testament ist uns in dem Bild verblieben, nach dessen Vollendung er die Palette zerbrochen und den Pinsel fortgeworfen haben soll. Er hatte es „Finis“, das Ende aller Dinge, oder „Das Bathos“ getauft. Auf einem Gottesacker thut Saturn den letzten Zug aus seiner Tabakspfeife. Die Säule, gegen die er lehnt, ist geborsten, zerbrochen seine Sense und die Sanduhr. Rings um ihn her wankt alles, Ruinen, Wegweiser, Gebäude und Glocken. Aus den Wolken stürzt Helios, auf dem Meer scheitert ein Schiff. Ein kolossales Débâcle zertrümmert Menschenwerk wie Gotteswerk. Hier wird alles, jedes Atom einem einzigen Gläubiger überliefert, — dem Chaos.

Aus diesem memento mori Hogarths gellt das Lachen des Nihilisten, das Swift im letzten Teile seines Gulliver hören liess. Nichts weht uns an von dem Schwingenrauschen der tragischen Muse, die Shakespeares Geist umschwebte, als er Prospero die Vision des Weltuntergangs künden liess. Von einem Schlaf gerundet, empfindet der Dichter das Leben, vom Chaos verschlungen, wähnt es der Satiriker. Dieses disharmonische Finale ist das Facit eines enttäuschten Künstlergemütes. So musste sich der Zweck des Lebens in dem Haupte eines hochstrebenden Künstlers darstellen, dem seine Mitwelt nur das Bathos, nicht das Pathos zugestand. Es konnte sich in Hogarth nicht der Normalmensch heranbilden,

dessen Besonderheit der Mangel an Besonderheiten, die Gleichgewogenheit der Kräfte ist. Er steht um so höher, weil er trotzdem eine grosse Kunst hinterliess, weil er eine Halbheit zwingen konnte, eine Ganzheit zu sein.



VERZEICHNIS DER HAUPTWERKE:

1723 Reisen des Aubry de la Motraye.
1726 Hudibras.*
1728—29 Bettler Oper.*
1729 Verhör des Bambridge.* National Portrait Gallery.
1731 Cyklus „Der Lebenslauf der Buhlerin.“*
2. Blatt im Besitz des Earl of Wemys.
1733 Der Jahrmarkt von Southwark.*
1733 Sarah Malcolm.*
1733 Moderne Mitternachts-Unterhaltung.*
1733 Das lachende Publikum.* Soane Museum.
1735 Cyklus „Der Lebenslauf des Verschwenders.“*
Soane Museum.
1735 Der verzweifelte Dichter.*
Im Besitz des Herzogs von Westminster.
1736 Teich von Bethesda.* St. Bartolomew's Hospital.
1736 Der gute Samariter.* St. Bartolomew's Hospital.
1736 Die schlafende Gemeinde.*
1738 Herumziehende Schauspielerinnen.*
1738 Die vier Tageszeiten.*
1739 Kapitän Coram.* Foundling Hospital London.
1740 Benjamin Hoadley.*
1741 Der rasende Musiker.*
1741 Martin Folkes.*
1742 Geschmack der grossen Welt.*
1745 Cyklus der „Marriage à la Mode“.* National Gallery.
1745 Die Bilderschlacht.

1745 Selbstportrait mit Hund.* **National Gallery.**
1746 Garrick als Richard III.*
Im Besitz des **Earl of Feversham.**
1746 Lord Lovat.*
1747 Cyklus „Fleiss und Faulheit". **British Museum,**
1748 Paul vor Felix.* **Lincolns Inn.**
1749 Das Thor von Calais.*
1750 Der Truppenauszug nach Finchley.*
Foundling Hospital London.
1751 Bier-Strasse.
1751 Branntwein-Gasse.
1751 Stationen der Grausamkeit.
1752 Moses vor Pharaos Tochter.*
1755 Cyklus der „Wahlbilder".* **Soane Museum.**
1756 Frankreich.
1756 Altarbild für St. Mary Redcliffe.
1756 England.
1457 Garrick und Frau.* Windsor Castle.
1458 Selbstportrait.* **National Portrait Gallery.**
1759 Sigismonda.*
1762 Fielding.
1762 Aberglauben, Leichtgläubigkeit und Fanatismus.
1763 John Wilkes.
1763 Churchill, der russische Herkules.
1764 Finis.

*Die mit einem * versehenen Bilder sind auch als Gemälde entstanden.*

INHALT:

Einige Urteile der Presse über

DIE LITERATUR

Herausgegeben von

GEORG BRANDES

»Hamburger Fremdenblatt« vom 6. August 1904:

In gleichem Stil und in gleicher Ausstattung wie die bekannten Bändchen, welche unter dem Namen „Die Kunst" erscheinen, gibt die Verlagshandlung Bard, Marquardt & Co., Berlin W. 57, nun auch eine Bibliothek „Die Literatur" heraus. In Georg Brandes, dem berühmten dänischen Schriftsteller, der mit gleicher Kenntnis die heimische wie die deutsche Literatur beherrscht, hat die Verlagshandlung einen Herausgeber gewonnen, dessen Name dafür bürgt, dass wir es durchweg mit ernsten und beachtenswerten Arbeiten zu tun haben. Es handelt sich auch hier um Einzeldarstellungen, welche die „grossen schöpferischen Persönlichkeiten" behandelt, aus deren Leistungen sich der organische Bau unserer Kultur zusammensetzt und weiter ausbildet. Ohne Zweifel wird „Die Literatur" dieselbe freundliche Aufnahme finden wie „Die Kunst", welche sich so schnell in die Gunst des wirklich gebildeten und nachdenklichen Publikums eingebürgert hat.

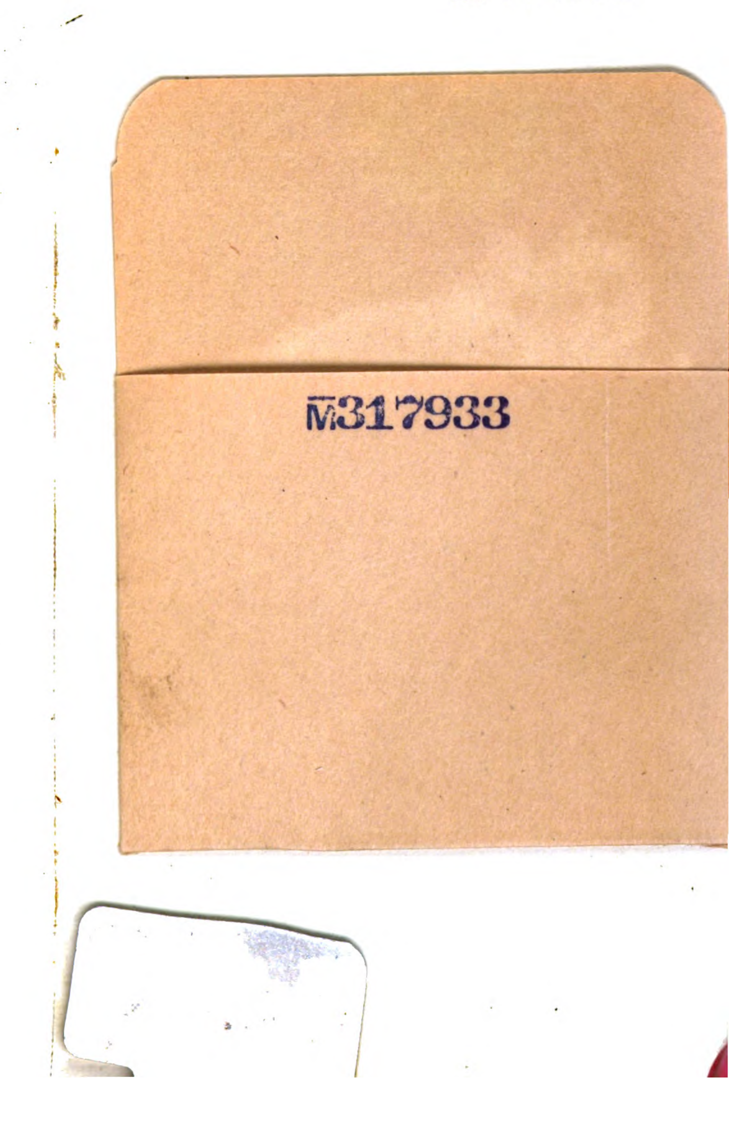
»Neue Hamburger Zeitung« vom 13. August 1904:

Die neue Sammlung von Essays will im Zusammenhang und in innerer Anlehnung an die in demselben Verlage erscheinenden Sammlungen „Die Kunst" (Richard Muther) und „Die Musik" (Richard Strauss) „ein Gesamtbild der Kulturbestrebungen und Anschauungen unserer Zeit in Einzeldarstellungen entwickeln", und neben der Charakteristik der Persönlichkeiten auch die für unsere Kultur wesentlichen ästhetischen Zeitfragen auf dem Gebiet der „Literatur" und des „Theaters", berücksichtigen. Dafür, dass wir nicht bloss ein „Programm" zu sehen bekommen, bürgt der Name Georg Brandes; und die beiden ersten Bände sind ganz dazu angetan, dem neuen Unternehmen starke Sympathien zu sichern.

»Berliner Morgen-Post« vom 16. Juli 1904:

Der Verlag hat mit seiner hübschen Sammlung „Die Kunst" so viel Glück gehabt, dass er ihr jetzt eine neue unter dem Sammeltitel: „Die Literatur" folgen lässt. Das Wesen dieser Sammlung ist nicht etwa die Einzelbiographie, sondern der Essay überhaupt. Unsere Zeit hat Geschmack bekommen an kurzen, knappen, interessant geschriebenen Aufsätzen. Bard hat den guten Gedanken gehabt, zu der geschmackvollen Ausstattung auch noch interessanten Bildschmuck, Vignetten, Reproduktionen alter Kupfer und Zeichnungen hinzuzufügen. Das erhöht noch mehr den abgeschlossenen Charakter der Bändchen.

Deutsche Buch- und Kunstdruckerei, G. m. b. H., Zossen.


M317933



J B V
JULIUS BARD
VERLAG · BERLIN